

**Abschlussarbeit**  
**zur Erlangung der Magistra Artium**

im Fachbereich  
Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität  
Institut für England- und Amerikastudien

Thema:

**DIE KONSTRUKTION DER 'NEW WOMAN' IN LITERATUR UND  
WIRKLICHKEIT DES *FIN DE SIÈCLE* – DAS ZUSAMMENWIRKEN  
VON WEIBLICHER KREATIVITÄT UND GESELLSCHAFTLICHEM  
ENGAGEMENT**

1. Gutachterin: Prof. Dr. Susanne Scholz
2. Gutachterin: PD Dr. Susanne Schmid

vorgelegt von: Sabine Pries  
aus: Köln

Einreichungsdatum: 29. 01. 2007

**Für Thorsten, der mir während der Arbeit mit Ideen  
und tatkräftiger Unterstützung zur Seite stand.**

# Inhalt

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2.</b>	<b>Die 'New Woman' als Mythos</b>	<b>4</b>
2.1	Situation der Frau	4
2.2	Was ist die 'New Woman'?	7
2.2.1	Entstehung des Namens	7
2.2.2	Funktion des Namens	9
2.2.3	Fiktionalisierung der 'New Woman'	11
2.3	Die 'New Woman' als Sündenbock	13
2.3.1	Krisenzeit und Ängste der Viktorianer	14
2.3.2	Die 'New Woman' als Vampir	18
<b>3.</b>	<b>Die New Woman-Literatur</b>	<b>24</b>
3.1	Entstehung und Gemeinsamkeiten	24
3.2	Heterogenität	26
3.3	Gesellschaftspolitische Dimension	28
3.4	Sarah Grand und <i>The Heavenly Twins</i>	30
3.4.1	Leben und Werk	30
3.4.2	<i>The Heavenly Twins</i>	33
<b>4.</b>	<b>Die New Woman-Romane und Bilder von Weiblichkeit</b>	<b>36</b>
4.1	Bilder von Weiblichkeit	37
4.1.1	Dichotomie in Bildern der Frau	37
4.1.2	Der Engel	38
4.1.3	Das Monster	41
4.2	Die Frau als Mann	43
4.2.1	Feministische Diskurse über die Maskerade	44
4.2.2	Die New Woman-Romane und Genderkategorien	47
4.2.2.1	Instabilität von Gender	47
4.2.2.2	Genderfragen in <i>The Heavenly Twins</i>	50
4.2.2.3	Maskerade in <i>The Heavenly Twins</i>	55
4.3	Die Frau als Künstlerin	61

4.3.1	Probleme weiblicher Autorschaft.....	62
4.3.1.1	Das männliche Genie.....	63
4.3.1.2	Zum Schweigen bringen.....	66
4.3.1.3	Angst vor der Autorschaft.....	70
4.3.2	Die Frau als Künstler im New Woman-Roman.....	73
4.3.2.1	Der weibliche Künstlerroman.....	73
4.3.2.2	Der weibliche Bildungsroman.....	76
4.3.2.3	Der weibliche Raum.....	81
4.4	Die Frau als Hysterikerin.....	85
4.4.1	Medizinische Diskurse über die Frau.....	86
4.4.1.1	Hysterie und Sexualität.....	86
4.4.1.2	Die Frau als <i>case study</i> .....	89
4.4.1.3	Die männliche Erzählperspektive.....	93
4.4.2	Hysterie in der Literatur.....	97
4.4.2.1	Sarah Grand und medizinische Diskurse.....	98
4.4.2.2	Die Figur des Arztes.....	99
4.4.2.3	Die Krankheit von Evadne.....	104
4.5	Die Frau als Ehefrau.....	109
4.5.1	Sexualideologien der Viktorianer.....	110
4.5.2	Die New Woman-Romane und weibliche Sexualität.....	114
4.5.2.1	Die 'New Woman' als Moralapostel.....	117
4.5.2.2	Sexualität und Ehe in <i>The Heavenly Twins</i> .....	119
4.5.2.2.1	Die Ehe.....	120
4.5.2.2.2	Die Ehemänner.....	121
4.5.2.2.3	Die Ehefrauen.....	124
<b>5.</b>	<b>Schlussbetrachtung.....</b>	<b>129</b>
	Abbildungsverzeichnis.....	132
	Literaturverzeichnis.....	134
	Lebenslauf.....	146
	Erklärung.....	148

## 1. Einleitung

„There is a New Woman, and what to do you think?  
 She lives upon nothing but foolscap and Ink!  
 But, though Foolscap and Ink form the whole of her diet,  
 This nagging New Woman can never be quiet!”

(Punch 106, 26. Mai 1894, zitiert aus Christensen Nelson, 2001: 153).

Hat dieses satirische Gedicht Recht und die 'New Woman' war wirklich nicht mehr als Tinte auf Papier? Beide Seiten – Feministinnen und Anti-Feministen – arbeiteten eifrig an der Konstruktion der 'New Woman' und erschufen Diskurse, die sich sowohl auf die Realität als auch auf die fiktive Welt bezogen. Die Anti-Feministen entwarfen sie als ein vermännlichtes, 'über-gebildetes', humorloses, frigides und verstaubtes Mannsweib. Währenddessen bemühten sich die Feministinnen, wie Sarah Grand, sie als die Verkörperung einer *true womanhood* zu inszenieren. So muss man in dem Versuch, die 'New Woman' zu bestimmen, stets danach fragen, wer von ihr sprach, da sie je nach Bezeichner/in eine unterschiedliche Bedeutung annahm (Pykett: 13). Je nachdem konnte sie Fortschritt oder Degeneration symbolisieren. Für die Feministinnen war sie die letzte Hoffnung, die englische Nation vor dem moralischen Untergang zu bewahren, doch für ihre Gegner verkörperte sie selber die größte Gefahr für den Niedergang der englischen Rasse. Die verschiedenen Versionen dieses neuen Frauentyps basierten auf den unterschiedlichsten Texten: feministischen Romanen, Populärliteratur, männlicher Kanonliteratur sowie Karikaturen und Cartoons in der Zeitschrift *Punch*. Angelika Köhler nennt die Figur der 'New Woman' daher auch ein „discursive phenomenon, a product of the turn-of-the-century ... discourses of journalism and of fiction“ (Köhler: 275). Die 'New Woman' hat es letztlich nie gegeben. Sie war eine Fiktion und Konstruktion, wie sie sowohl der männlichen als auch der weiblichen Imagination entsprang. Sie ist eines der vielen mythenhaften Bilder der Frau, die sich im Laufe der Kulturgeschichte entwickelt haben, mit der Absicht, das Wesen der Frau in Klischees des 'Ewig-Weiblichen' darzustellen. Doch bei der 'New Woman' waren es nicht nur Männer, die diesen Mythos von Weiblichkeit konstruierten, sondern auch emanzipierte Frauen beschrieben in ihren feministischen Romanen des *fin de siècle* ein neues Bild der Frau, mit dem sie sich von den braven und naiven viktorianischen Heldinnen abgrenzen wollten.

Die 'New Woman' und die Konstruktion von Weiblichkeit am Ende des 19. Jahrhunderts ist in seiner Künstlichkeit, Idealisierung und Verdammung der Frau eine Form der Kulmination und Explosion des patriarchalisch konstruierten Bildes von Weiblichkeit im Viktorianismus. Genauso künstlich und mythisch wie sich das Bild der Frau im Verlauf des Viktorianismus konstituierte, griffen Feministinnen sowie konservative Männer und Frauen in

der Reflektion über ein neues weibliches Selbstverständnis, das sich in dem Begriff und der Person der 'New Woman' bündelte, auf alte Diskurse der Geschlechterkonstruktionen zurück. Während die Kritiker der 'New Woman' die alten Dichotomien von Gut und Böse in den Bildern von Weiblichkeit erhalten wollten, strebten die feministischen New Woman-Autorinnen danach, die patriarchalischen Bilder der Frau zu entlarven und in ihrer Literatur ein lebensnahes Bild der Frau und ihrer Probleme zu beschreiben. Die Autorinnen kämpften in ihrer Literatur und in ihrem gesellschaftlichen Engagement an zwei Fronten. Einerseits wehrten sie sich gegen das von ihren Kritikern konstruierte Bild der 'New Woman' und versuchten ihre feministischen Ziele zu formulieren. Andererseits legten sie die Problematiken der Vorstellungen von Weiblichkeit in Gesellschaft und Kunst offen und suchten sie in ihrer Literatur zu dekonstruieren.

In dem Versuch, diese Revision des traditionellen Bildes der Frau durch die so genannte New Woman-Literatur aufzuzeigen, soll das Werk Sarah Grands analysiert werden. Im Zentrum der Arbeit steht die Frage nach der Konstruktion und Dekonstruktion bestimmter Bilder und Rollen der Frau am Ende des 19. Jahrhunderts in den Texten Sarah Grands, insbesondere in ihrem Roman *The Heavenly Twins*. Sarah Grand stellte eine der exponiertesten und bekanntesten New Woman-Autorinnen der 1880er und 1890er Jahre dar. Sie prägte das Bild der 'New Woman' – in der Literatur wie in der Gesellschaft – auf prägnante Weise. Durch ihren essayistischen Austausch im *North American Review* 1894 mit der Autorin Ouida etablierte sie den Begriff 'New Woman' für die Folgejahre (Heilmann, 2004: 4). Vor allem aber sorgte sie mit ihrem Roman *The Heavenly Twins*, der sich schnell zu einem Bestseller entwickelte, für Aufsehen und bestimmte so nicht nur die sozial-politischen Debatten in den Zeitschriften, sondern begründete auch eine feministische Literatur. Grand kämpfte in ihren Romanen mit den traditionellen Bildern der Frau und thematisierte dabei die Instabilität von Gendernormen, die Rolle als Künstlerin, die Hysterie als Symptom gesellschaftlicher Ungerechtigkeit und die sexuelle Doppelmoral in der Ehe.

Der Aufstieg der 'New Woman' war symptomatisch für die Herausforderungen gegenüber den monolithisch-ideologischen Überzeugungen des viktorianischen Großbritanniens (Ledger, 1995: 22). Dieses Aufeinanderprallen von Altem und Neuem charakterisierte das *fin de siècle* und machte aus ihm eine brisante Periode. Eine Zeit, in der die kulturelle Politik Großbritanniens zwischen zwei Zeitaltern steckte, dem viktorianischen und dem modernen, die geprägt war von großen Ängsten und zugleich dem Sinn für die neuen Möglichkeiten (22). Sie war voller Widersprüche, Begeisterung für das Neue, aber daneben auch voller Ängste, das Althergebrachte zu hinterfragen und aufzugeben. So überschnitten sich vielfach die

Phänomene der Moderne und des Traditionalismus in einzelnen Personen der Wissenschaft oder Kunst. Auch Sarah Grand ist von dem Widerspruch zwischen modernen Ansichten und dem Verharren in traditionellen Denkmustern in ihrer Sicht auf die Rolle der Frau geprägt.

Im ersten Teil der Arbeit soll nach der Analyse der spezifisch viktorianischen Situation der Frau und den sie einschränkenden Ideologien der Begriff der 'New Woman' eingeführt werden. Dieser Mythos der Frau wird genau untersucht: Entstehung, Funktion, Heterogenität und Fiktionalität der 'New Woman' als ein weiteres Bild von Weiblichkeit.

Im zweiten Teil der Arbeit soll das Genre der so genannten New Woman-Literatur näher erläutert werden, das sich vor allem durch seine Vielfältigkeit und die gesellschaftlichen Bezüge auszeichnet. In diesem Zusammenhang soll auch die Person Sarah Grand, ihr Leben und Werk, sowie ihr Roman *The Heavenly Twins* vorgestellt werden.

Der dritte Teil der Arbeit analysiert die Bilder von Weiblichkeit in der viktorianischen Gesellschaft und zeigt wie sich diese dichotomisch in gute und böse Bilder (Engel/Monster) aufteilten. Darauf aufbauend soll in mehreren Schritten beschrieben werden, wie sich Sarah Grand mit diesen männlichen Bildern der Frau auseinandersetzt und die patriarchalischen Strukturen in der Sicht auf die Frau offen legt. Sie fragt dabei zunächst ganz grundsätzlich: Was ist männlich, was ist weiblich? Damit stellt sie die überlieferten Genderrollen auf den Kopf, indem sie Frauen in 'männliche' Rollen schlüpfen lässt – *die Frau als Mann*. Dabei weist sie auf die künstliche und 'unechte' Existenz von Frauen hin, die sich stets verstellen müssen, um männlichen Bildern zu entsprechen. Ein zweites Bild, das sie dekonstruiert, ist das des männlichen Genies. Sie legt die Schwierigkeiten der Frau, als Autorin aufzutreten dar und strebt eine eigene weibliche Tradition in Form des weiblichen Künstler- und Bildungsromans an – *die Frau als Künstlerin*. Grand ist sich der destruktiven und krankmachenden Verhältnisse für Frauen der Zeit bewusst und demonstriert in den *Heavenly Twins*, welche Rolle wissenschaftliche Diskurse, insbesondere medizinische, in diesem Zusammenhang spielen – *die Frau als Hysterikerin*. Sie zeigt wie Frauen durch den männlichen medizinischen Blick eingerahmt und zu *case studies* reduziert werden. Das finale Stereotyp von Weiblichkeit, das Grand grundsätzlich hinterfragt, ist das wohl mächtigste in der Definition der Frau – *die Frau als Ehefrau*. Dabei macht Grand auf die Doppelmoral in Sexualfragen aufmerksam und das tragische Schicksal von Ehefrauen. Zugleich stützt sie sich aber auch auf die traditionelle Vorstellung der Frau als Wertebewahrerin und enthüllt so die Widersprüchlichkeit der feministischen Diskurse im *fin de siècle*.

## 2. Die 'New Woman' als Mythos

In einem ersten Schritt soll der Mythos der 'New Woman' und seine Entstehung erläutert werden. Dabei werden vor allem die Mechanismen, nach denen dieses Bild der Frau funktionierte, erforscht und es wird aufgezeigt wie sich in der 'New Woman' Fiktionalität und Realität überschneiden. Zunächst muss aber der ideologische Rahmen, in dem sich Frauen im Viktorianismus bewegten, dargestellt und die historischen Veränderungen in ihrer Situation veranschaulicht werden, um ihre gewandelte Stellung und die 'Geburt' der 'New Woman' nachvollziehen zu können.

### 2.1 Situation der Frau

Die dominante viktorianische Ideologie, die die Genderrollen fest schrieb, wird unter dem Stichwort der *two spheres* zusammengefasst. Es ist wichtig, diese Ideologie der zwei Sphären und ihre Konsequenz für die Stellung der Frau zu verstehen, da sie deutlich macht, welche wichtige Position die Frau nach dieser konservativen Denkweise in der Bewahrung von Werten und Erhaltung der Nation einnahm. Mit der Entstehung des idealisierten Heims und der Familie in der Mittelklasse im 19. Jahrhundert kam eine neuartige Aufteilung der Arbeit auf: Die moralische und reproduktive Arbeit der Ehefrau und Mutter innerhalb der privaten häuslichen Sphäre und die produktive, wetteifernde Arbeit des Ehemanns in der aggressiven öffentlichen Sphäre von Industrie, Kommerz und Politik (Pykett: 12). Diese Ideologie der Mittelklasse von der „proper sphere of womanhood“ stellte sich die Frau als ein *angel in the house* vor, die sich gerne ihrem Mann unterwarf, aber durch ihre Reinheit und Religiosität Stärke bewies (Showalter, 1977: 14). Die Hauptaufgabe der Frau bestand darin, sich selber für die physischen und emotionalen Bedürfnisse der anderen aufzuopfern und den Wünschen und Bedürfnissen ihres Ehemanns zu entsprechen (Pykett: 13). Frauen waren aus der Arbeitswelt ausgeschlossen und an ein häusliches Leben gebunden, das ihre Makellosigkeit und Keuschheit bewahren sollte und sie zu Hüterinnen des Zuhauses und der Familie machte (Stubbs: 5).

Das Heim und die Ehefrau nahmen eine zentrale Stellung in der bürgerlichen Ideologie ein, da sie als Rückzugsort vor der äußeren, aggressiven Welt dienten, in der die Mechanismen des Wettbewerbs und der Profitgier regierten, die Mitgefühl und menschliche Sympathie zu unökonomischem Luxus machten (6). Das Heim wurde zum symbolischen Zentrum moralischer Werte und Gegenschauplatz des kapitalistischen Marktes. Ruskin brachte diese Idee des Heimes als Ort der spirituellen Regeneration in dem Essay 'Of Queen's Garden' zum Ausdruck:



“The man, in his rough work, in open world, must encounter all peril and trial ... But he guards the woman from all this; within his house ... need enter no danger, no temptation, no cause of error or offence: This is the true nature of home – it is the place of Peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt and division. In so far as it is not this, it is no home; so far as the anxieties of the outer life penetrate into it, and cross the outer threshold, it ceases to be home; it is then only a part of that outer world“ (Ruskin: 506).

Ruskin beschreibt keinen konkreten Ort mit Wänden und einer Decke, sondern eine mystische Projektion der weiblichen Psyche, etwas das die Frau durch ihre Weiblichkeit generiert: „And wherever a true wife comes, this home is always round her. The stars only may be over her head; the glowworm in the night-cold grass may be the only fire at her foot, but home is yet everywhere she is“ (506). Diese Idee des Heims als heiliger Ort des Rückzugs fern der unwillkommenen Realitäten der Außenwelt, das die Frau konstituiert, findet sich auch in der literarischen Welt des Viktorianismus an vielerlei Stellen wieder (wie etwa bei Charles Dickens in *David Copperfield*). Zurückkehrend von dem Druck und Zwang der äußeren Welt wurde der Mann von der Spiritualität, den Werten und dem häuslichen Charme seiner Gattin beruhigt und wieder aufgerichtet (Stubbs: 7). Man nutzte die dominante Ideologie von Heim und Familie dazu, die Rolle der Frau festzuschreiben, jedweder Veränderung entgegenzuwirken und die Frau an das Heim zu binden (7). So fragte die Autorin und Anti-Feministin Eliza Lynn Linton: „Where will be the peace of home when women like men plunge into the troubled sea of public life?“ (Lynn Linton, *Wild Women*: 7). Es wurde betont, dass die Aufgabe “to keep the family true, refined, affectioned, faithful, is a grander task than to govern the state” (Harrison, *Emancipation*: 7). Die Frau war die wahre Bewahrerin und Heilerin der gesellschaftlichen Moral: „The true function of women is to educate not children only, but men, to train to a higher civilization not the rising generation but the actual society. And to do this by diffusing the spirit of affection, of self-restraint, self-sacrifice, fidelity and purity” (7). Die Frau bekam eine moralische Schutzfunktion für die gesamte Gesellschaft, auch wenn sie ansonsten dem Mann gegenüber als minderwertig angesehen wurde. Sarah Grand nutzte die konservative Ideologie von der Frau als moralisch erhabenes Wesen, das die Sittlichkeit und Größe des Empires bewahrte, unter dem Schlagwort der *social purity* und übertrug sie auf ihre feministischen Zwecke.

Die angeblich von der Natur vorgegebene Minderwertigkeit der Frau und Überlegenheit des Mannes wurde zudem in einem kontinuierlichen Prozess von rechtlichen, medizinischen und wissenschaftlichen Diskursen konstruiert und reproduziert, um Frauen weiterhin auf ihre häusliche Sphäre zu beschränken (Pykett: 13). Uralte Vorurteile über die geistige Unterlegenheit der Frau wurden von wissenschaftlichen Diskursen aus Biologie,

Anthropologie oder Medizin gestützt und bekamen so den Status wissenschaftlich verifizierter Erkenntnisse (Rubinstein: 3). Eines der einflussreichsten wissenschaftlichen Bücher, das das Verhältnis zwischen den Geschlechtern untersuchte, war *The Evolution of Sex* (1889) von Patrick Geddes and J. Arthur Thomson. Dort behaupteten die Autoren, dass Männer „katabolisch“ – aktiv, energetisch und variabel – während Frauen „anabolisch“ – passiv, träge und stabil – seien (4). Ebenfalls bedeutend in der wissenschaftlichen Festschreibung von Gegensätzen war Havelock Ellis' Buch *Man and Woman* (1894). Obwohl Ellis, ein Pionier der Sexologie, durchaus für sein fortschrittliches Denken bekannt war, offenbarte auch seine Studie die tiefsitzende Überzeugung, dass die wichtigsten Unterschiede der Geschlechter auf biologischen Faktoren basierten, womit die kreative Rolle des Mannes und die unterstützende Rolle der Frau bestätigt würden (5). Er kam zu dem Urteil: „Nature has made women more like children in order that they may better understand and care for children.“ (Ellis: 492). Die (pseudo-) wissenschaftlichen Diskurse des 19. Jahrhunderts behaupteten, Frauen seien vom Gefühl und nicht von der Vernunft bestimmt und hätten Defizite im Verständnis solch abstrakter Dinge wie Wahrheit und Gerechtigkeit (Rubinstein: 5). Frauen mussten sich in ihrem Kampf um ein gleichberechtigtes Leben also nicht nur gegen gesellschaftliche Modelle wehren, sondern auch gegen wissenschaftliche Diskurse. Doch ab der Mitte des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Situation allmählich.

Das Phänomen der 'New Woman' entstand nicht plötzlich, sondern begann mit der Wandlung des traditionellen Rollenverständnisses der Frau Mitte des 19. Jahrhunderts (Köhler: 2). Diese Veränderungen ebneten der Debatte um die 'New Woman' den Weg. Die Konflikte, die sich um die Frau in der Öffentlichkeit unter dem Stichwort der *woman question* in den 1860er Jahren entwickelten, basierten auf sozialen Debatten und Widersprüchen zu der dominanten Definition einer *proper feminine* Identität (Pykett: 12). Diese definierte die Frau anhand ihrer reproduktiven und häuslichen Funktion innerhalb der bürgerlichen Familie (12). Auf einmal gab es Frauen, die sich mit ihrer traditionellen Rolle im häuslichen Umfeld nicht mehr zufrieden gaben und Bildung, politische Partizipation und berufliche Erfüllung anstrebten. Frauen befanden sich in einer *transitional period*, da sie sich immer bewusster wurden, welche Chancen ihnen das Leben offerierte, sie aber dennoch nicht die gleichen sozialen und ökonomischen Vorteile wie Männer genossen (Christensen Nelson, 1996: 7).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts eröffneten sich ihnen immer mehr Möglichkeiten und Rechte in Bezug auf Bildung, Ehe, Besitz und Berufstätigkeit. Der Ruf von Frauen nach einer größeren Integration in die öffentliche Sphäre kam zu einem Zeitpunkt, als sich die Tür zu einem 'freieren' Leben schon geöffnet hatte und sie sich eine gleichberechtigte Welt

vorstellen konnten: Die Verabschiedung des *Married Women's Property Act* (1870 und 1882), die Abwehr der *Contagious Diseases Acts* (CDA) (1886), der allmähliche Zugang zu einer höheren Bildung durch Frauencolleges wie Newnham oder Girton und die Zulassung zu medizinischen Fakultäten (1876) (7). Mit dem *Married Women's Property Act* verspürten Frauen erstmals ein Gefühl der ökonomischen Unabhängigkeit, da Sorge- und Unterhaltsrechte von Frauen beständig vergrößert wurden (Stubbs: 53). Es vollzogen sich Veränderungen, die Frauen der mittleren sozialen Schichten neue Rollen ermöglichten und das Streben nach Emanzipation beförderten (Rubinstein: 12). So genossen immer mehr bürgerliche Frauen die intellektuelle Herausforderung und Freiheit einer universitären Ausbildung, an deren Ende viele eine bezahlte Betätigung anstrebten (12).

Die Entwicklung der zunehmenden weiblichen Berufstätigkeit wurde zudem durch eine Überzahl von Frauen gegenüber Männern begünstigt, wodurch viele Frauen gar nicht erst die Wahl hatten, sich zwischen Ehe oder Beruf zu entscheiden, sondern der Beruf die einzige Möglichkeit war, den Lebensunterhalt zu sichern. So gab der Zensus von 1851 400 000 'überschüssige' Frauen an, die eine Bedrohung der Ideologie der zwei Sphären darstellten (Richardson/Willis: 4). In der Zeit zwischen 1851 und 1901 stieg die Zahl arbeitender Frauen von 2 832 000 auf 4 751 000 (5). Bereits 1869 hatte John Stuart Mill seine emanzipatorische Schrift *On the Subjection of Women* geschrieben, die viele Frauen darin bestärkte, dass ihre Situation unerträglich sei (4). In zunehmendem Maß entwickelte sich so etwas wie eine Frauenbewegung, in der sich Frauen zu bestimmten gesellschaftlichen Fragen zusammenfanden. Die Kumulation von Veränderungen bezüglich der sozialen Situation zahlreicher Mittelklassefrauen fand mit der 'Ernennung' der 'New Woman' eine Zuspitzung und höchste Aufmerksamkeit. Im Folgenden soll dieses Phänomen der 'New Woman' am Ende des 19. Jahrhunderts untersucht werden.

## **2.2 Was ist die 'New Woman'?**

### **2.2.1 Entstehung des Namens**

Schon am Ende des 19. Jahrhunderts herrschte Unsicherheit bezüglich des Phänomens 'New Woman'. 1896 fragte C. Morgan-Dockrell:

„Is the nineteenth century new woman a myth ... a figment of the journalistic imagination? ... Is she, indeed, none other than an intensely aggravated type of the unwomanly, unlovable ... untidy, undomesticated, revolting, shrieking, man-hating shrew? Or is she ... verily an altogether new type of woman?“ (Morgan-Dockrell, *New Woman*: 16)

So ist es nicht verwunderlich, dass in den zahlreichen wissenschaftlichen Studien über die 'New Woman' am Anfang zumeist die Frage steht: Was oder wer ist die 'New Woman'? Für

Ann Heilmann ist sie „the product of the social evolution which is going on around us” (Heilmann, 2000: 1). Dieses Produkt zeichnet sich für sie besonders durch seine Vielschichtigkeit aus:

“A literary construct, a press fabrication and discursive marker of rebellion, or a ‘real’ woman? A writer, social reformer, or feminist activist? A middle-class daughter eager to study for a career, a married woman chafing against legal inequality, a woman-loving spinster, a reluctant mother, a sexual libertarian? Even the factual writers who defined and were defined as New Women were apt to shift and contest the parameters of the category; ... the semantic instability of the term ‘New Woman’ derives in part from the multiplicity of agents who had an ideological stake in constructing her” (2).

Heilmann macht darauf aufmerksam, dass der zentrale Entscheidungsfaktor bei der Bestimmung der 'New Woman' darin besteht, welchen Zweck jemand in der Vereinnahmung der Bezeichnung 'New Woman' verfolgt. Der Inhalt dessen, was die 'New Woman' war, konnte dabei sehr unterschiedlich sein und reichte von der ambitionierten Karrieristin bis hin zur freizügigen *femme fatale*. So ist die Kategorie der 'New Woman' äußerst unsicher, weshalb Sally Ledger warnt:

„The New Woman as a category was by no means stable: the relationship between the New Woman as a discursive construct and the New Woman as a representative of the women’s movement of the Fin de Siècle was complex, and by no means free of contradictions. The gap between ideological projection and social praxis was often considerable” (Ledger, 1995: 23).

Innerhalb des Diskurses über die 'New Woman' kann man keine konsistente Kategorisierung finden (23). Während man sich in den medizinischen Diskursen auf die Gefahr der 'New Woman' für die Rolle der Mutter konzentrierte, konstruierten die anti-feministischen fiktionalen Texte sie als *sexual decadent* (23). Gerade innerhalb der feministischen Bewegung kam es zu widersprüchlichen Positionen zwischen der Ablehnung traditioneller Frauenbilder und der Vereinnahmung konservativer Standpunkte über Klasse und Empire. Die Instabilität der Kategorie 'New Woman' macht sie für uns so schwer fassbar. Allein schon die Entstehung des Namens zeigt, welche unterschiedlichen Bilder mit der 'New Woman' verknüpft wurden.

Die Schriftstellerin Sarah Grand prägte als Erste den Ausdruck 'New Woman' in einem Artikel für den *North American Review* von 1894 mit dem Titel 'The New Aspect of the Woman Question', in dem sie die „new Woman“ in Abgrenzung zur „cow woman“ als das dem Mann moralisch überlegene Wesen beschrieb, das den Mann an die Hand nahm und aus seiner moralischen Infantilität herausführte (32). Mit diesem Artikel hatte sich Grand mit einem Schlag zur bekanntesten Fürsprecherin im Kampf um die Emanzipation gemacht:

„[The] new woman ... has been sitting apart in silent contemplation all these years, thinking and thinking, until at last she solved the problem and proclaimed for herself what was wrong with the Home-is-the-Woman's-Sphere, and predescribed the remedy“ (Grand, New Aspect: 142).

Mit dieser Deklaration hatte Sarah Grand einem neuen Typ Frau einen Namen gegeben. Zwar hatte Olive Schreiner die 'New Woman' schon 1883 mit der Veröffentlichung ihres Romans *The Story of an African Farm* als fiktionale Heldin vorgestellt. Aber es war Grand, die ihr den Namen gab und zur Heldin ihrer Romane machte (Christensen Nelson, 1996: 8). Die Romanautorin Ouida nahm den Begriff der 'New Woman' in ihrer Gegenschrift 'The New Woman' zu Grands Artikel auf, in dem sie den Aufstieg der Frauenbewegung mit dem der Arbeiterklasse verband:

„It can scarcely be disputed ... that in the English language there are conspicuous at the present moment two words which designate two unmitigated bores: The Workingman and the Woman, the New Woman, be it remembered, meet us at every page of literature written in the English tongue“ (Ouida, New Woman: 153).

Sie verurteilt darin die 'New Woman' und wirft ihr einen selbstsüchtigen und luxuriösen Lebenswandel vor. So wurde die 'New Woman' zu einem festen Ausdruck in vielen der folgenden journalistischen Auseinandersetzungen über die Frauenfrage. Vor allem das Satiremagazin *Punch* widmete ihr zahllose Gedichte, Karikaturen und Cartoons und prägte ihr Bild in der populären Wahrnehmung (Rubinstein: 16). In diesen Darstellungen avancierte sie zum Mythos, einer Presseikone und wurde in literarischen sowie gesellschaftlichen Diskursen zu einem immer wiederkehrenden Bild (18). Romane über und von 'New Women' waren auf dem literarischen Markt zahlreich vertreten und die Bezeichnung 'New Woman' sorgte für hohe Verkaufszahlen. Doch mit der Bezeichnung 'New Woman' wurden sehr unterschiedliche Zwecke verfolgt.

### **2.2.2 Funktion des Namens**

Mit der Etablierung des Namens 'New Woman' leiteten Sarah Grand und Ouida einen Paradigmenwechsel in der Diskussion der *woman question* ein, da sie einen Begriff für das Massenpublikum kreierten und so den Startschuss für eine Debatte gaben, die sich nicht an den realen sozialen Bedingungen der Zeit ausrichtete, sondern vielmehr das Für und Wider einer fiktionalen Frau diskutierte. Die Benennung der 'New Woman' gab den Zeitschriften ein Ziel, auf das sie ihre Angriffe richten konnten und so Ängste über den sozialen Wandel in der viktorianischen Ordnung kanalisieren (Ardis: 11). Zwar hatte die Bezeichnung der 'New Woman' von Grand und Ouida der Auseinandersetzung einen schärferen Fokus gegeben. Sie engte diese aber vor allem ein, da man sich nur noch auf das Für und Wider der 'New Woman' beschränkte, sich aber nicht mehr um die akuten sozialen Fragen kümmerte. Das

Vergeben von Namen verfolgt stets eine Absicht, die umso wichtiger wird, je größer die symbolische Aufladung eines Begriffes ist.

Das Benennen von Dingen ist eine objektive Aktivität: Wir benennen Dinge, um sicher zu gehen, dass wir wissen, was diese sind und um Kontrolle über sie zu erlangen (13). So dient die Benennung von Sachen oft dazu, Unterschiede zu etablieren zwischen den Dingen, die 'wir' wertschätzen und die 'andere' schätzen (13). Wenn wir etwas einen Namen geben, dann beschäftigen wir uns zugleich mit einer größeren Gruppe von Dingen, die wir voneinander unterscheiden wollen (13). Dieses Sprachmodell hilft Ann Ardis zu erklären, warum Kommentatoren des *fin de siècle* die 'New Woman' immer im Gegensatz zu anderen Frauengruppen identifizierten, die der idealen Geschlechterordnung entsprachen (13). Diese dichotome Kategorisierung der Frau hat eine lange Tradition und ist ein grundlegendes Kennzeichen der Betrachtung von ihr. Während der Mann ein Individuum ist, wird die Frau als Vertreterin einer bestimmten Unterordnung ihres Geschlechts gesehen: *Femme fatale*, *femme fragile*, *bluestocking*, *angel in the house* etc. Auch beim Phänomen der 'New Woman' gab es schon vor ihrer eigentlichen 'Taufe' verschiedene Versuche, sie zu kategorisieren: *Novissima*, *Odd Woman*, *Wild Woman*, *Shrieking Sisterhood* oder *Superfluous Woman* (1). Letztlich setzte sich das Label der 'New Woman' durch, da es so vage war, dass es beide Seiten für ihre Zwecke instrumentalisieren konnten.

Der Name diene mehreren Funktionen, aber vor allem dazu, andere auszusondern und von der Norm abzugrenzen. Die Benennung bedeutete aus der Sicht ihrer Kritiker, die Restabilisierung sozialer Hierarchien, die durch die 'New Woman' in Gefahr gerieten (28). Die 'New Woman' sollte als die 'Andere' etabliert werden, die in binärer Opposition zu dem weiblichen Ideal der Viktorianer stand. Außerdem untergrub der Name die Ernsthaftigkeit der Kritik an der sozialen Ordnung und trivialisierte emanzipierte Frauen als literarisches Phänomen, da man den Begriff auf die gleichnamige Literatur bezog (11). Die 'New Woman' wurde so zu einem Konstrukt der männlichen Ideologie und war Ausdruck des Wunsches, einen verstörenden und unerwünschten Transformationsprozess aufzuhalten. Dabei bediente man sich vor allem der Lächerlichkeit. Mit der Verbreitung des Namens wurde die 'New Woman' zu einem Mythos, der für alle möglichen Zwecke herangezogen wurde und Stabilität suggerierte, da man einen Namen für einen nicht festzumachenden Umstand gefunden hatte. Schließlich wurde die 'New Woman' auch für den Massenkonsum genutzt und sie bekam ein werbewirksames und massenkompatibles Image. Als junge, hübsche, sportlich aktive und gebildeten Frau wurde sie in der neu entstandenen Massen- und Konsumgesellschaft aufgegriffen und für kommerzielle Zwecke genutzt. Die Abbildung 1 ist

ein Beispiel für die Karriere der 'New Woman' als Werbeikone am Ende des 19. Jahrhunderts. Das Ergebnis der kommerziellen Anpassung an den Massengeschmack und der lächerlichen Darstellung in Cartoons war ihre Entpolitisierung – das Hauptziel der Kritiker.

Nach Ansicht Sally Ledgers eröffnete die Benennung der 'New Woman' aber auch diskursive Räume für feministische Ansichten. Indem Zeitschriften die 'New Woman' benannten, erschufen sie (ungewollt) einen diskursiven Raum für feministische Texte, die gegenüber den feministischen Ansprüchen der 'New Woman' freundlich gestimmt waren (Ledger, 1997: 9). In ihrer Argumentation verweist Ledger auf Michel Foucault, der in seiner Studie *History of Sexuality* darlegt, dass das Auftreten eines dominanten Diskurses immer automatisch einen anderen hervorruft, wodurch eine Artikulation der bis dahin unterdrückten Stimmen möglich wird (9-10). Nach Foucault ist der „complex and unstable process whereby discourse can be both an instrument and an effect of power“ auf der einen Seite „a hindrance“, aber auf der anderen Seite „a starting point for an opposing strategy“ (Foucault: 101). Er konkretisiert seine Überlegungen am Beispiel der Homosexualität, die vom dominanten Diskurs denunziert wurde, aber „also made possible the formation of a ‚reverse‘ discourse: homosexuality began ... to demand that its legitimacy ... be acknowledged ... using the same categories by which it was medically disqualified“ (101). Nach der Ansicht von Ledger gilt das gleiche für den *dominant discourse* über die 'New Woman' (Ledger, 1997: 10). Zwar hatten die Attacken gegen die 'New Woman' das Ziel und auch den Effekt, feministische Frauen zu kontrollieren (10). Zugleich ermöglichten die Angriffe aber die Formierung eines *reverse discourse*, so dass „the New Woman began to speak on her own behalf. So that to this extent the ‚naming‘ of the New Woman in 1894 was feminism’s triumph, not its Armageddon“ (10).



Abb. 1: 'Bates FRIZZETTA Keeps the Hair in Curl'

### 2.2.3 Fiktionalisierung der 'New Woman'

Zentral in der Debatte um die 'New Woman' war der Rückgriff auf literarische Diskurse in den gesellschaftspolitischen Essays der Kritiker. Schon Ouida hatte in ihrem Artikel darauf verwiesen, dass die 'New Woman' uns „at every page of literature written in the English tongue“ begegnet (Ouida, *New Woman*: 153). So wird sie zu einem „specifically literary artefact“ (Schaffer: 43). Die Romane und weniger reale Frauen und ihre Probleme wurden

zum Zentrum der Kontroverse (Ardis: 12). Ihre Protagonistinnen traten in dem gesellschaftlichen Diskurs als repräsentative Typen der modernen Frau auf (Pykett: 21). W. F. Barry begann einen Artikel über die 'New Woman' mit dem Ausruf: "Yet a change has come over society during this last fifteen or twenty years ... Women are now graduates in half-a-dozen professions, and disciples in all. They practice medicine as well as novel writing; the forceps is familiar to them no less than the bicycle" (Barry, *Strike of a Sex*: 48). Dabei stützte er seine Argumentation auf fiktive Figuren, genauer auf die Protagonistin der *Heavenly Twins*: „Instead of attending to deportment and 'Mangnall's Question', Miss Evadne, before she is nineteen, has studied, without master, anatomy and physiology“ (48). Barry bezog seinen Vorwurf auf die Realität und lieferte die Verifizierung mittels einer fiktionalen Figur. Auch Mrs. Eastwood verschob die 'New Woman' mit Erleichterung in einem Essay im *Humanitarian* (1894) in die fiktive Welt. Sie sei „amusing as literature“, aber „thankfully unreal“ (Eastwood, *New Woman*: 12). Nach ihrer Ansicht habe die 'New Woman' einen Platz „in fiction“ but not „in fact“ (Ardis: 12). Ein anderer Rezensent schrieb in einem Artikel für das *Athenaeum* (1895), dass die 'New Woman' „a product oftener met with in the novels of the day than in ordinary life“ sei, „where, fortunately, she remains so rare as to be seldom seen in the flesh at all.“ (*Athenaeum*, 23. März 1895, zitiert aus Ardis: 12-13).

Aus einer seit den 1860er Jahren sozialen Debatte, der *woman question*, war eine literarische geworden (12). Mit dieser Fiktionalisierung der Auseinandersetzung verfolgten die Kritiker zwei Ziele: Zum einen nutzten sie die New Woman-Romane als Beweis für angeblich negative soziale Veränderungen, die bei dem Publikum Ängste mobilisieren sollten. Zum anderen wollte man den Realitätsgehalt der sozialen Mängel verneinen, indem man die sozialen Probleme, die in den Romanen ernsthaft thematisiert wurden, in den Bereich der Imagination verlegte. Die Abbildung 2 mit dem Titel 'Donna Quixote', die aus der Zeitschrift *Punch* stammte, trug den Untertitel "A world of disorderly notions *picked out of books*, crowded into his (her) imagination" und stellte klar, dass Frauen ihre neuen Ideen aus der literarischen Welt generierten (zitiert aus Richardson/Willis: 21). Wie Don Quixote waren diese Frauen das Opfer ihrer zu großen Einbildungskraft und konnten angeblich nicht zwischen Phantasie und Realität unterscheiden. Einen weiteren Zweck der Fiktionalisierung der 'New Woman' sieht Talia Schaffer in der Selbstinszenierung der Verfasserinnen von Texten über die 'New Woman'. Ouida distanziert sich in ihrer Verurteilung der 'New Woman' – Kinderlosigkeit, öffentliches Leben – von Eigenschaften, für die sie selber eine negative Presse erhalten hatte (Schaffer: 46). Mit dieser Taktik erreichte sie, dass, je mächtiger und bedeutender die fiktionale Karikatur der 'New Woman' erschien, desto „more



benign, sedate, and reassuring Ouida herself seems by comparison“ (44).

So war nicht nur die 'New Woman' selber das Produkt eines 'fiktionalen' Erschaffungsprozesses, auch die Urheber der Bilder erschufen sich damit selber. Doch die Fiktionalisierung der Debatte wurde nicht nur von den Gegnern, sondern auch von Feministinnen wie Grand selber betrieben. Grand orientierte sich für ihre Argumentation in dem Artikel 'The New Aspect of the Woman Question' nicht an Fakten, da sie diese auch nicht hätte belegen können, sondern macht die 'New Woman' zu einer Fiktion, wodurch sie „much more impressive“ wurde (42). In dem Wechsel von der Reportage zum metaphorisch Möglichkeit, ihren eigenen historischen Mythos zu kreieren:

„Women were awakening from their long apathy, and, as they awoke ... they began to whimper for they knew not what. They might have been easily satisfied at that time had not society ... shaken them and beaten them and stormed at them until what was once a little wail became convulsive shrieks and roused the whole human household“ (Grand, New Aspect: 142).

So arbeitete Grand an der Mythologisierung und Fiktionalisierung der 'New Woman' und ihrem undefinierbaren Status selber mit. Sie machte die 'New Woman' zur eigentlichen Bewahrerin der gesellschaftlichen Wertennormen und stellt sich an ihre Seite. Die Fiktionalisierung erlaubte sowohl Ouida als auch Grand, die 'New Woman' der machtvollen Tradition der dämonischen/engelhaften Frau anzupassen, um damit eine Aussage über sich selber zu treffen (Schaffer: 45). Die dämonische Version der 'New Woman' soll im Folgenden vorgestellt werden.

## 2.3 Die 'New Woman' als Sündenbock

*„That there is a moral cancer in our midst is not to be denied, and that it has its roots deep down in morbid hysteria seems equally clear. That such morbidity is directly fed and fostered by the 'new' art and the 'new' literature – themselves symptoms of the same disease – is a (to me) self-evident proposition“* (Stutfield, Tommyrotics: 241).

Das *fin de siècle* markierte eine Übergangsphase zwischen Viktorianismus und Moderne und verunsicherte viele Menschen, die ihr konservatives Weltbild bedroht sahen. Historische



["A world of disorderly notions picked out of books, crowded into his (her) imagination."—Zee Quixote.

Abb. 2: 'Donna Quixote'

Ereignisse, wissenschaftliche Erkenntnisse und kulturellen Veränderungen der 1890er Jahre wurden von vielen Zeitgenossen als Krise erlebt. Gerade die New Woman- und dekadente Literatur bestärkten diese Ängste, wie das obige Zitat des Kritikers Hugh Stutfield unterstreicht. Die Beschreibung des Zeitalters als *fin de siècle* verbreitete schnell ein Gefühl des Untergangs, Verfalls, der Krankheit und Degeneration (Showalter, 1999: 243). Gerade in der Literatur manifestierten sich diese Unsicherheiten. In Frankreich schrieb Emile Zola Romane über vererbare Effekte von Alkoholismus, Geschlechtskrankheiten und Kriminalität (243). Es gab eine Vielzahl von Texten, die Theorien des kulturellen Niedergangs propagierten und von denen Max Nordaus *Degeneration* (1895) am bekanntesten war (Warwick: 211). Häufig waren es Frauen, die in der männlichen Fiktion des *fin de siècle* als Agenten des Untergangs auftauchten – *femme fatale*, Sphinx, Vampir, Salome – und in der Realität bedrohten angeblich die Feministinnen mit ihrem Wunsch nach Gleich-

berechtigung den Erhalt der menschlichen Rasse (Showalter, 1999: 243). Das Gefühl der Transformation und Krise manifestierte und bündelte sich so in der 'New Woman'. In der Abbildung 3, die unter dem Titel 'The Woman Who Wouldn't Do' erschien und damit einen Bezug zur 'New Woman' herstellte, da es einen gleichnamigen New Woman-Roman gab, wurde die Frau zu einer sexualisierten und vor allem übermächtigen Figur stilisiert, die den Mann zu ihrem Spielzeug machte. In dem Untergangsszenario des *fin de siècle* waren es die Männer,



Abb. 3: 'The Woman Who Wouldn't Do'

die etwas zu verlieren hatten (243). Während männliche Künstler, Autoren, Politiker und Wissenschaftler in den 1890er Jahren die Degeneration von Familienstrukturen und Institutionen fürchteten, hatten Frauen in der Umwandlung alter kultureller Formen weniger zu verlieren und vieles zu gewinnen (243). Im Folgenden zeigt sich, wie die 'New Woman' zum Sündenbock des *fin de siècle* stilisiert wurde. Die mit Ängsten behaftete Wahrnehmung der 'New Woman' schlug sich gerade in der phantastischen Literatur der Zeit nieder: Die 'New Woman' als Vampir.

### 2.3.1 Krisenzeit und Ängste der Viktorianer

Im Bewusstsein vieler männlicher Zeitgenossen wurde die Figur der 'New Woman' mit den schlimmsten Befürchtungen und Ängsten eines sozialen Wandels in Verbindung gebracht. Talia Schaffer kommt zu dem Fazit, dass die 'New Woman' „was used as a public relations

technique; she was made to answer for every aspect of British life the writer feared or despised; she was held responsible for vast decline and mythic changes" (Schaffer: 50). Die Ängste, die mit dem Phänomen der 'New Woman' in Verbindung gebracht wurden – Degeneration, sexuelle Befreiung, Feminisierung des Mannes – standen oft im krassen Gegensatz zu dem, was die New Woman-Autorinnen als Ideale und Ziele der neuen Frau beschrieben: Bildung, rechtliche Anerkennung und moralische Besserung des Mannes. Insofern sagte das Phänomen der 'New Woman' mehr über die Stellung und Ängste des Mannes bzw. einer männlich dominierten Gesellschaft aus als über die 'New Woman' selber.

Mit den Veränderungen des *fin de siècle* in gesellschaftlicher, politischer, wissenschaftlicher und kultureller Hinsicht befanden sich die Menschen in einem Zwischenstadium der Moderne und der 'geordneten' Welt des Viktorianismus. Die Ängste, die in Verbindung mit diesem Wandel auftraten, ließen sich nicht klar voneinander abgrenzen. Sie vermischten sich, so dass eine Krise die andere bedingte. Ein Phänomen wie die 'New Woman' warf nicht nur Fragen nach sich neu definierenden Geschlechterrollen auf, sondern verband sich sogleich mit solchen der Klasse, des Empires und der Rasse. Viele Journalisten der Zeit beschrieben die 'New Woman' mittels eines Vokabulars der Revolution und Apokalypse, als eine Figur, die mit den Kräften der kulturellen Anarchie und dem Verfall in Verbindung stand (Showalter, 1990: 39). Es verwundert kaum, dass Ouida in ihrem Generalangriff auf die 'New Woman' diese mit der Gefahr durch den 'Working man' gleichsetzte. Als revolutionäre Figur, ähnlich gefährlich wie der Kommunist oder Anarchist, wurde die 'New Woman' in manchen Artikeln auch mit den *Parisian women* der französischen Revolution verglichen (Ardis: 23). In einem Artikel von W. F. Barry im *Quarterly Review* (1894) nahm die 'New Woman' die Identität einer Amazone der französischen Revolution an: „[W]ide-spreading tumultuous battalions, many of them wearing the divided skirt, she advances, with drums beating and colours flying, to the sound also of the Phrygian flutes, a disordered array“ (Barry, Strike of a Sex: 48). Bei Barry wurde die 'New Woman' zur Anarchistin, die im Bund mit den Dekadenten stand, eine schlechte Mutter war, noch dazu hysterisch und zur Sterilität verdammt (Schaffer: 48). Er holte zu einem mythischen Rundumschlag aus und maß der Figur eine Bedeutung weit jenseits seiner eigentlichen Reichweite zu. Diese eindeutig politische Rhetorik unterstrich sowohl die Angst vor den unteren Klassen als auch den starken Nationalismus der Argumentation (Ardis: 23). Ein Kritiker bezeichnete in einem Artikel im *Spectator* (1894) George Egerton ebenfalls als eine "moral anarchist" ("Socio-Literary Portents", *Speaker*, 22. Dezember 1894, zitiert aus Dowling: 440). Die Verbindung der 'New Woman' zum Sozialismus und Nihilismus findet

man noch an anderer Stelle. Der anonyme Autor eines Artikels im *Westminster Review* (1889) behauptete, dass die emanzipatorischen Veränderungen der Frau eng verbunden seien mit

„the stirrings and rumblings now perceivable in the social and industrial world, the ‚Bitter Cries‘ of the disinherited classes, the ‚Social Wreckage‘ which is becoming able to make itself unpleasantly prominent, the ‚Problems of Great Cities,‘ the spread of Socialism and Nihilism”

(Anonym, Apple and the Ego: 1).

In seinem Fazit warnt er vor den Folgen der Emanzipation, denn auch wenn sich die Welt entschlossen habe, dass das „Ego [of Woman] shall have the apple ...the world cannot foresee the changes which its liberation will bring about. ... The Ego [of Woman] is a might Gen[ii], and the acrid smoke of its ascent may disintegrate many precious super organic structures” (2). Für ihre Übertretung der Gender- und Klassenunterschiede klagte man diese Frauen für den zweiten Fall des Mannes an (Ardis: 1). Mit dem Bild des Apfels inszenierte der Autor die 'New Woman' zu einer neuen Eva und setzte damit zum einen den Status quo als Norm fest, da er den von der 'New Woman' eingeforderten sozialen Wandel als eine Verletzung der von Gott gegebenen Ordnung betrachtete (2). Zum anderen domestizierte er Probleme der industriellen Ökonomie Englands, indem er sie als Teil der *woman question* einordnete (2). Dadurch ordnete er alle anderen sozialen Probleme der Frauenfrage unter und versprach implizit: wenn man nur die Frau von der Emanzipation abhielte („keep 'the Ego' from getting the apple“), dann lösten sich alle anderen Probleme (2). Aber wenn man sie befreien würde, dann ginge die bürgerlich patriarchalische Ordnung unter.

Neben den Unsicherheiten bezüglich der immer größer werdenden Arbeiterklasse und ökonomischen Ungewissheiten verbreiteten sich vor allem Ängste in Bezug auf den Fortbestand des Empire. Nach dem Tod von General Gordon in Khartum waren die 1890er Jahre von einer Bedrohung britischer Interessen in Übersee geprägt (Ledger, 1995: 31). Die Zweifel über den Erhalt des britischen Empire konzentrierten sich auf die Notwendigkeit der 'Zucht' einer starken und reinen englischen 'Rasse' (31). In diesem Kontext konstruierten konservative Kritiker die 'New Woman' mittels medizinisch-wissenschaftlicher Argumente als sexuell wütendes Monster und Mutter einer degenerierten Rasse (30-31). Folglich galt sie als Bedrohung für die englische Rasse und als potentielle Mutter physisch schwacher und verdummter Kinder (31). So ging die Krise der Geschlechter über in eine Krise der Politik des Empire (31). Charles Harper schrieb 1894 über die 'New Woman':

„[N]ature, which never contemplated the production of a learned or a muscular woman, will be revenged upon her offspring, and the New Woman, if a mother at all, will be the mother of a New Man, as different indeed, from the present race as possible... [There is] the prospect of peopling the world with stunted and hydrocephalic children ... and ultimate extinction of the race” (Harper: 27).

Auch Grant Allen hatte in seinem Artikel von 1889 'Plain Words on the Woman Question' davor gewarnt, dass „many of the most cultivated and able families of the English-speaking race will have become extinct, through the prime error of supposing that an education which is good for men must also be good for women.” (Allan, Plain Words: 218). Auch von weiblicher Seite äußerte man sich besorgt über die Folgen der 'New Woman' für die englische Rasse. Laura Marholm Hansson schrieb:

„[T]he many honest people who think they hear in the Woman Movement the memento mori of a race, and the gnawing of the death-worm, are not so far wrong. ... [I]t is a sign of decay and corruption, and where it has produced conditions ... as in the lauded lands of women's emancipation, the decline of race is clearly shown” (Marholm Hansson: 301).

Das ironische an den Argumenten war, dass viele Feministinnen wie Sarah Grand sich in ihren konservativen *purity campaigns* gerade um die 'Reinheit' der Rasse mühten. Stattdessen wurde die 'New Woman' und die von ihr geforderten Veränderungen als unnatürlich dargestellt und als unvereinbar mit der göttlichen Ordnung. Viele Beobachter im 19. Jahrhundert, wie der Psychiater Henry Maudsley, waren der Meinung, dass es zu Monstrositäten führen würde – „something which having ceased to be woman is not yet man“ – wenn die Frau die 'Wahrheit' ihrer natürlichen Rolle ignorierte (Maudsley, Sex in mind: 14). Nach den wissenschaftlichen Diskursen des 19. Jahrhunderts war eine Frau, die sich gegen die dominanten Definitionen von Weiblichkeit wehrte, unweiblich, krank oder *unsexed* – eine Kreatur zwischen den Geschlechtern (Pykett: 14). So bündelten sich in der 'New Woman' verschiedene Befürchtungen, die Klasse, Rasse und Empire betrafen. In den 1880er und 1890er Jahren wurde sie zu einem Synonym von allen möglichen *social ills*: Sinkende Geburtenraten, Probleme der Großstädte, Industrialisierung, Sozialismus und Nihilismus (Ardis: 12).

Aber warum wurde gerade die 'New Woman' zu einer Figur des Untergangs gemacht? Sie war der ideale Sündenbock, dem man jedwedes gesellschaftliche Problem überzeugend anlasten konnte, da jeder etwas mit ihr verband. Sie war in Presse und Literatur omnipräsent und Realität, Satire und Fiktion waren bei ihr nur schwer voneinander zu unterscheiden. Die mythische Überhöhung der 'New Woman' ins Negative hing vor allem mit der Stellung der Frau als 'Gralshüterin' der Zivilisation und Moral zusammen. So lasteten die Moral, Kontinuität und Stärke der Gesellschaft auf ihren Schultern. Die 'New Woman' wird in den Aufsätzen ihrer Kritiker häufig vor dem Hintergrund einer goldenen viktorianischen Vergangenheit konstruiert, in der Ehe und Familie das Wohl einer harmonischen Gesellschaft absicherten. Dieser Zustand sei durch die 'New Woman' und die von ihr angestoßenen Veränderungen ins Wanken geraten. Die Glorifizierung der Vergangenheit sollte das Übel der

'New Woman' noch dunkler erscheinen lassen. Die Dämonisierung der Frau übertrug sich von den gesellschaftlichen Diskursen des *fin de siècle* auf die Literatur, insbesondere die phantastische.

### 2.3.2 Die 'New Woman' als Vampir

„[T]hese vampire fictions of the 1890s ... The monster that is entertained here is the female vampire, the product of disruption of perceived gender hierarchies, a horse-woman of the Victorian Apocalypse who threatens the end of 'race' ...” (Warwick: 219).

In der phantastischen Literatur des *fin de siècle* wurde die Frau als Monster mit sexuell zügellosem Appetit beschrieben, das den Fortbestand der englischen Rasse bedrohte. Auch die populäre Presse versuchte die 'New Woman' als eine sexuelle Draufgängerin, die frei von jedweden moralischen Vorstellungen ihr Sexualleben auslebte, darzustellen, um von den gesellschaftlichen Forderungen feministischer Frauen abzulenken. Die Angriffe der New Woman-Autorinnen gegen die soziale und häusliche Konstruktion von Ehe, Familie und Sexualität bedeuteten eine Subversion der männlichen Machtbasis in solch fundamentaler Weise, dass sich daraus eine *crisis of masculinity* entwickelte (Cunningham, 2002: 94). Diese Krise der Männlichkeit im *fin de siècle* war verantwortlich für Texte, die Frauen dämonisierten, wie Richard Haggards *She* (1887), Bram Stokers *Dracula* (1897), Oscar Wildes *Salome* (1894), Florence Marryat *The Blood of the Vampire* (1897) oder George MacDonalds *Lilith* (1895) (94). Alle diese (Vampir-) Texte setzten sich, wenn auch in indirekter Weise, mit der veränderten Identität der Frau auseinander und verwandelten sie in etwas Monströses. Man kann die phantastische Literatur einerseits als eine Strategie sehen, sich den Bedrohungen der gesellschaftlichen Umwelt zu entziehen, indem man diese in die Welt des Phantastischen und rein Imaginären verschiebt. Andererseits bedeutet die Darstellung der Frau als Monster auch eine Überzeichnung des gesellschaftlichen Wandels zu einem apokalyptischen Bedrohungsszenario, das auf der klaren Unterscheidung zwischen Schwarz/Weiß und Gut/Böse aufbaut, die eine nicht existierende Stabilität suggeriert. In diesem Szenario wurden Frauen, die gegen die Normen der Gesellschaft verstießen, als sexuelle Raubtiere dargestellt. Die monströsen Frauenfiguren der phantastischen Literatur des *fin de siècle* waren Ausdruck der Vorstellung, dass die 'New Woman' sexuell freizügig war, Geschlechterrollen unterlief und eine Bedrohung für die englische Rasse darstellte. Im Folgenden soll die Stilisierung der Frau zum Monster anhand von Bram Stokers Roman *Dracula* deutlich gemacht werden.

Einer der wichtigsten Diskurse in Stokers *Dracula* dreht sich um Genderfragen (Warwick: 203). Der Mythos der 'New Woman' wurde in Form des weiblichen Vampirs als sexuell

aggressive und moralisch degenerierte Kreatur aufgegriffen und unterstrich tief sitzende Ängste bezüglich sexueller Krankheiten und Vermischungen der Rassen. Die phantastische 'ent-feminisierte' Monsterfrau verkörperte Ängste vor einer Verschiebung der Geschlechterrollen und deren Konsequenzen. So werden in dem Roman nicht nur dominante viktorianischen Ideologien der *womanhood* als bedroht angesehen, sondern „the very boundaries between the genders are shown to be under threat“ (Ledger, 1997: 100). Gender und Sexualität sind in *Dracula* fließend und keinen Kategorien zuzuordnen. Aber anders als in der New Woman-Literatur ging es Stoker in seiner Destabilisierung von Gendernormen nicht darum, auf deren repressive Qualität hinzuweisen, sondern um das genaue Gegenteil. Er baute ein Szenario der Angst auf, das die schrecklichen Folgen einer Veränderung der traditionellen Rollenverständnisse ausmalt. Man sieht wie brave viktorianische Frauen in Vampire verwandelt werden und so den Fortbestand der englischen Gesellschaft bedrohen. Zugleich werden viktorianischen Männer durch Vampire 'verweiblicht' und in ihrer Männlichkeit geschwächt. Der Roman ist nach Ansicht von Sally Ledger „an interesting case study in an account of the interplay between decadence and the New Woman at the end of the century“ (Ledger, 1997: 100). Danach wird die 'New Woman' in *Dracula* als „sexual decadent“ dargestellt und ihr Gegenpart ist der „feminised male“ (100).

Die Frauen in *Dracula* sind entweder monströse Vampire auf Draculas Schloss oder infizierte viktorianische Frauen. Die „sexually decadent New Woman“ wird durch Lucy und die drei Vampire auf Draculas Schloss personifiziert (101). Vor allem die Entourage weiblicher Vampire Graf Draculas (außer ihm gibt es keine männlichen Vampire) zeichnen sich durch ihre Lust, ihr männliches Sexualverhalten und die Verneinung einer mütterlichen Rolle aus. Die beiden weiblichen Protagonistinnen, Mina und Lucy, weisen bestimmte Charakteristika der 'New Woman' auf, wodurch ihr Schicksal, als Draculas Opfer zu enden, vorbestimmt ist (Showalter, 1990: 180). Im Gegensatz dazu sieht Jean Lorrain in dem Roman ein „testament in favor of what was called ... the New Woman“, wobei sie sich vor allem auf Mina konzentriert und in Lucy ohnehin keine Repräsentantin der 'New Woman' sieht (Lorrain: 31). Dabei erkennt sie das Problem der Deutungshoheit. Aus der Sicht von Autorinnen wie Sarah Grand war Lucy sicherlich keine 'New Woman', doch in der populären Wahrnehmung war sexuelle Zügellosigkeit einer der Hauptvorwürfe an emanzipierte Frauen.

An Lucy und Mina soll die Bedrohung der 'New Woman' für brave Mittelklassefrauen veranschaulicht werden, die von modernen Ideen infiziert werden. Das erste Mal wird die 'New Woman' erwähnt, bevor Lucy ihr nächtliches Treffen mit Dracula hat. Mina und Lucy genießen eine kleine Teeparty, bei der Mina bemerkt „we should have shocked the New

Woman with our appetites“ (D: 75). Für Ledger ist dieser Hinweis eine ironische Vorrausdeutung auf die Tatsache, dass “shortly after this scene Lucy goes on to develop ‘appetites’ of an altogether more wanton kind ... decadent sexual appetites associated in the periodical press of the 1890s with one particular construction of the New Woman” (Ledger, 1997: 102). Anfänglich verkörpert Lucy den Archetyp viktorianischer Feminität: „Blonde, demur and waiting for the right man to come along to marry her“ (101). Lucy hat „two selves ... she is all silly sweetness in the daylight, but ... becomes a florid predator at night“ (Auerbach: 22). Vor allem nachts offenbart sie ihre grenzüberschreitende Sexualität. Sie enthüllt die sexuelle Kühnheit der 'New Woman', als ihr drei Männern den Hof machen und sie sich fragt „why can't they let a girl marry three men, or as many as want her?“ (D: 51). Dieser Eindruck wird weiter genährt, als sie immer wieder nachts aus ihrem Schlafzimmer für eine Reihe von „sexually charged encounters with Count Dracula“ entflieht (Ledger, 1997: 101). Als Mina sie an den Klippen findet, hat sie ihre Lippen „parted“ und „was breathing not softly, as was usual with her, but in long, heavy gasps.“ (D: 77). All dies deutet auf die sexuelle Erregung von Lucy hin. Das Gefühl, sexuelle Normen überschritten zu haben, wird durch Minas Tagebucheintrag gestützt: „I was filled with anxiety about Lucy, not only for her health, lest she should suffer from exposure, but for her reputation in case the story should get wind“ (78).

Während Dracula Lucy nachts das Blut entzieht, wird es ihr tagsüber von den verschiedenen befreundeten Männern wieder transfundiert. In den Transfusionen taucht die Andeutung der Polygamie auf, da die mehrfachen Blutspenden der unterschiedlichen Männer als Analogie der Besamung eine sexuelle Dimension haben (Ledger, 1997: 104). Arthur Holmwood bemerkt nach dem Tod von Lucy, dass die Vermischung mit ihrem Blut bedeuten würde, dass „they two had been really married, and that she was his wife in the sight of God“ (D: 144). Van Helsing kommentiert amüsiert, dass Lucy eigentlich mit vier Männern verheiratet gewesen sei: „Then this so sweet maid is a polyandrist“ (146). Auch die Geheimhaltung der kollektiven Blutspende deutet an, dass diese Maßnahme einer moralisch verwerflichen Handlung entspricht. Die Männer können nicht verhindern, dass Lucy zu einem Vampir mutiert: „The sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness“ (175). An dieser Stelle wird der harte Kontrast in der Wahrnehmung der Frau als entweder Gut oder Böse – Dämon oder Engel – besonders deutlich.

Um die tote Lucy von dem Schicksal ihrer Vampirexistenz zu befreien, pfählen und enthaupten die Männer sie. Wie viele andere Literaturwissenschaftler sieht Elaine Showalter in der brutalen Pfählung von Lucy eine Art des „gang-rape with the impressive phallic



instrument“ (Showalter, 1990: 181). Auch die Umschreibung des Todesstosses durch Van Helsing – „It will be a fearful ordeal ... but ... from this grim tomb you will emerge as though you tread on air“ (D: 179) – erinnert stark an den Effekt eines Orgasmus (Ledger, 1997: 105). In Lucys Enthauptung sieht Showalter ein Mittel der Kontrolle über die 'New Woman', indem man den Geist vom Körper trennt und die Frau auf ihre Körperlichkeit reduziert (Showalter, 1990: 181-182). Es ist bezeichnend mit welcher Brutalität der Tod von Lucy dargestellt wird, im Gegensatz zu dem unspektakulären Ende von Dracula selber. Diese Gewalt ist für Sally Ledger „symptomatic of the desire ... to suppress the transgression of gender codes“ (Ledger, 1997: 105). Die Schuld für die 'Infektion' wird Mina und Lucy auf gewisse Weise selber zugeschrieben, da Dracula von seinen Opfern eingeladen werden muss, um ins Haus einzudringen (Warwick: 207).

Besonders irritierend in ihrer Sexualität werden die weiblichen Vampire auf Draculas Schloss beschrieben. Während Lucys sexuelle Überschreitungen nur angedeutet werden, ist die sexuelle Lust hier ganz explizit ausformuliert. Diese weiblichen Vampire repräsentieren die nymphomanische oder *oversexed* Ehefrau, die das Leben ihres Gatten durch ihre unstillbaren erotischen Gelüste bedroht (Showalter, 1990: 180). So beschrieb ein zeitgenössischer Gynäkologe, „just as the vampire sucks the blood of its victims in their sleep, so does the woman vampire suck the life and exhaust the vitality of her male partner“ (Dr. Williams J. Robinson, zitiert aus Showalter, 1990: 180). Die Verbindung der 'New Woman' mit einer zügellosen und monströsen Sexualität findet sich auch in anderen Romanen wieder. So konstruiert Marie Corelli in ihrem Bestseller *The Sorrows of Satan* (1895) die 'New Woman' als eine gefährliche und sexuell freizügige Person (Ledger, 1995: 30). Die Heldin dieses Romans, Sybil Elton, erinnert an die phantastische Personifizierung der 'New Woman' als Vampir und wird als eine „sexually decadent, vampiric figure“ dargestellt, die durch einen enormen sexuellen Appetit ihren Ehemann verängstigt und anekelt (Ledger, 1997: 102). In ihrem Abschiedsbrief macht sie die New Woman-Literatur und die Gedichte von Swinburne für ihre „moral corruption“ verantwortlich (Corelli: 406).

Neben der dominanten Sexualität zeichnen sich Draculas Vampire durch ihre Negierung der Mutterrolle aus. Die Mutter-Kind-Beziehung wird in Vampirromanen häufig aufgegriffen, um auf die Monstrosität von Frauen hinzuweisen, indem die Kinder zu Opfern ihrer Mütter oder anderer Frauen werden (Warwick: 212). Die Ängste, die 'New Woman' bedeute das Ende der englischen Rasse, da sie entweder mutierte Kinder zur Welt bringe oder gar nicht mehr dazu in der Lage sei, Kinder zu bekommen, wird auch in *Dracula* deutlich. Zum einen sind es nicht die weiblichen Vampire, sondern nur Dracula, der in der Lage ist, sich zu

reproduzieren, also neue Vampire hervorzubringen. Zum anderen haben die Vampire eine tödliche Wirkung auf Kinder. Als sich die weiblichen Vampire nicht an Harker 'satt essen' können, gibt ihnen der Graf ein Baby, um ihren Blutdurst zu stillen. Während 'normale' Frauen Säuglinge nähren und mit ihrer Körperflüssigkeit am Leben halten, sind die Positionen hier umgekehrt: „Rather than giving bodily fluids to the baby, [the vampires] actually suck the life's blood from the child, in an horrific infanticidal inversion of maternal nurturance.“ (Ledger, 1997: 104). Auch die 'New Woman' beschrieb man als eine schlechte Mutter oder gar als eine „infanticidal one“ (104). Lucy wird als Vampir ebenfalls „infanticidal“ und vergeht sich an kleinen Kindern in Hampstead Heath, um ihren Blutdurst zu stillen (104).

Nicht nur die weibliche, sondern auch die männliche Sexualität wird auf den Kopf gestellt. So zeigt Stoker, was die 'New Woman' aus dem englischen Mann macht. In Transsylvanien ist Sexualität und Gender fließend: Dracula begehrt sowohl Frauen als auch Männer. Zudem erscheint Dracula als eine Kreatur, deren Identität fließend ist, der weder auf ein Geschlecht noch auf eine bestimmte Form festgelegt werden kann. Harker verwandelt sich in Transsylvanien zu einem femininen und passiven Opfer der Vampirverführerinnen (Showalter, 1990: 179). Bereits vor dem Angriff der drei weiblichen Vampire wird seine Feminisierung angedeutet: „[A]t a little oak table where in old times possibly some fair lady sat to pen, with much thought and many blushes, her ill-spelt love letter“ (D: 31-32). Seine romantischen Träumereien von einer reinen und züchtigen Form der Weiblichkeit in einer Umgebung der *courtly love tales* werden jäh durch das Eindringen der drei weiblichen Vampire unterbrochen. Die Gefühle Harkers gegenüber den Vampiren zeichnen sich durch die Ambivalenz des Abgestoßen- und Angezogen-Seins aus:

„All three had brilliant white teeth that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips. There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they should kiss me with those red lips“ (33).

Nicht nur sind diese Frauen mit ihren roten Lippen eindeutig sexualisiert, darüber hinaus sind sie es auch, die den aggressiven männlichen Part übernehmen, während Harker sich ihnen passiv hingibt.

Doch nicht nur dadurch werden die Grenzen zwischen den Geschlechterrollen aufgehoben. Noch stärker verletzt das Auftreten von Count Dracula selbst die Normen viktorianischer Sexualität, der Harker nur deshalb aus den Händen der weiblichen Vampire rettet, um ihn für sein eigenes Vergnügen zu reservieren: „How dare you touch him, any of you! How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me!“ (34). Die homoerotische Spannung der Situation wird noch verstärkt, als

Dracula “in a soft whisper” hinzufügt: „Yes, I too can love ... Well, now I promise you that when I am done with him, you shall kiss him at your own will“ (34). Trotz der Gefahr durch Dracula fühlt sich Harker aber vor allem durch die weiblichen Vampire bedroht, weshalb er den Grafen auch als den “least dreadful” auf dem Schloss beschreibt. So sind es letztlich die monströsen Frauen, die die traditionelle Welt mit ihren Übertretungen ins Wanken bringen. Nachdem wir uns bisher vor allem mit dem Bild der Kritiker von der 'New Woman' beschäftigt haben, soll im nächsten Teil der Arbeit untersucht werden, wie sich die so genannten New Woman-Autorinnen die 'New Woman' vorstellten.

### 3. Die New Woman-Literatur

*„I realised that in literature, everything had been better done by man than woman could hope to emulate. There was only one small plot left to tell: the terra incognita of herself, as she knew herself to be, not as man liked to imagine her ... I recognised that in the main, woman was the ever-untamed, unchanging, adapting herself as far as it suited her ends to male expectations; ... I would use situations or conflicts as I saw them with total disregard of man's opinion, I would unlock a closed door with a key of my own fashioning”* (Egerton, “A Keynote to Keynotes”: 211).

Dies schrieb George Egerton über die Entstehung ihrer ersten Kurzgeschichten und machte deutlich, dass Frauen eine eigene Geschichte zu erzählen hatten, die Männer nicht erzählen konnten. Mit den 1880er und 1890er Jahren entstand in der Literatur ein neues Bild der Frau, das sich abgrenzen wollte von der literarischen Darstellung der braven, reinen und naiven Heldin und darauf zielte, Frauen lebensnaher zu porträtieren. Zentral an diesem Wandel beteiligt waren die so genannten New Woman-Romane. Während Frauen in der Literaturgeschichte zumeist ihre weibliche Identität versucht hatten zu verstecken, entwickelte sich mit der New Woman-Literatur ein neues literarisches Bewusstsein von Weiblichkeit. Die weibliche Identität wurde zum Markenzeichen der Literatur und begründete in Ansätzen ein gemeinschaftliches Verständnis von Frauenliteratur. Dennoch waren die inhaltlichen Unterschiede bei den New Woman-Romanen und den Verfasserinnen groß und Personen wie Texte verfolgten nicht ein gemeinsames Ziel. Im Folgenden soll zunächst auf die Entstehung und die Gemeinsamkeiten des Genres eingegangen werden und dann die Heterogenität der New Woman-Literatur und ihre gesellschaftspolitischen Ansätze erläutert werden.

#### 3.1 Entstehung und Gemeinsamkeiten

Mit den 1880er und 1890er Jahren setzte eine grundsätzliche Revision in der Denkweise über Frauen und Sexualität ein, ein Prozess in dem Literatur eine wichtige Rolle spielte (Stubbs: 53). Die Reflektion über die *woman question* in der englischen Literatur erreichte ihren Höhepunkt und Autoren wie Autorinnen nahmen die Sache der Frau mit niemals zuvor gesehenem Enthusiasmus in Angriff (Cunningham, 1973: 178). Vor allem Romanautoren wie Thomas Hardy oder George Moore entwickelten ein radikal neues und ehrlicheres Bild der Frau (Stubbs: 53). Diese Entwicklungen waren vor allem durch Veränderungen auf dem literarischen Markt zustande gekommen, dem Zurückdrängen der *circulating libraries* und der Entstehung des *new realism*. Ein prominentes Beispiel für das neue Bild der Frau in der Literatur findet sich in Ibsens Drama *A Doll's House*, das 1889 in London uraufgeführt wurde und für großes Aufsehen sorgte. Aber schon vor Ibsen und anderen Männern hatten sich auch Frauen auf literarischem Weg neuen Bildern der Frau zugewandt. Olive Schreiners *The Story*

*of an African Farm* von 1883 war der erste Roman einer Autorin, der das Bild einer selbstbewussten und mit den gesellschaftlichen Bedingungen kämpfenden jungen Heldin prägte. Vor allem in den 1890er Jahren erlangte der feministische Roman große Beachtung und Beliebtheit. Mit der Veröffentlichung von Sarah Grands *The Heavenly Twins* und George Egertons Kurzgeschichten *Keynotes* im Jahre 1893 begann die eigentliche Ära der New Woman-Romane (Rubinstein: 25). Auch wenn verschiedene männliche Autoren wie Grant Allen, Thomas Hardy, George Gissing oder George Moore in ihren Romanen die 'New Woman' ebenfalls zu Protagonistinnen machten, so bezog sich der Ausdruck *New Woman novelist* im allgemeinen auf weibliche Autorinnen der 1880er und 1890er Jahre wie Iota, George Egerton, Olive Schreiner, Mona Caird, Emma Frances Brooke, Menie Muriel Dowie oder Sarah Grand (Christensen Nelson, 1996: 8).

Der Erfolg der New Woman-Literatur war enorm. Der Verleger der *Heavenly Twins* verzeichnete Verkaufszahlen von 35 000 Büchern in weniger als einem Jahr und Egertons *Keynotes*, bereits 1896 in der siebten Auflage vertrieben, war namensgebend für eine sehr erfolgreiche Reihe von Romanen und Kurzgeschichten (Rubinstein: 25). Zumindest in der allgemeinen Wahrnehmung der 1890er Jahre hatten Frauen die literarische Welt in ihre Hände genommen, obwohl empirische Beweise das Gegenteil zeigten (Ardis: 43). Auch wenn die New Woman-Literatur für große Aufregung sorgte und beeindruckende Verkaufszahlen vermerkte, war sie nur ein kurzlebiges Phänomen. Denn schon 1896 war der New Woman-Roman wieder auf dem Rückzug (Rubinstein: 25). Die Gründe für diesen Rückgang mögen zum Teil in dem Prozess um Oscar Wilde 1895 gelegen haben, der öffentliche Diskussionen von Sexualfragen, mit denen auch die New Woman-Literatur in Verbindung gebracht wurde, stigmatisierte (25). Demgegenüber wurden Ende der 1890er Jahre weibliche Sexualität, Bildung und Arbeit freier diskutiert, wodurch Frauen besser über ihre Rechte informiert waren und nach Ansicht von Gilian Kersley „the need for didactic novels waned“ (Kersley: 97).

Doch was genau kennzeichnete die New Woman-Literatur? Auch wenn sich die Romane und Texte, die als New Woman-Literatur bezeichnet wurden, durch eine große Vielschichtigkeit auszeichneten, so hatten sie doch einige Ideale gemein: Frauen sollten von dem sie einschränkenden männlichen Ideal der Feminität befreit werden und ihre Persönlichkeit sollte ehrlich und direkt, ohne die obligatorische Schwachheit und Abhängigkeit, ausgearbeitet werden (Cunningham, 1973: 179). Den feministischen Autorinnen war die Unterdrückung der Frau in Ehe und Familie ein zentrales Anliegen. Trotz großer Unterschiede stellten sie „a united challenge to the Victorian novel“ dar, indem sie die

Literatur politisierten und einem radikaleren Zweck zu Diensten machten als je zuvor (Christensen Nelson, 1996: 6). Die New Woman-Autorinnen begründeten damit eine literarische Tradition, die geprägt war von einem dezidiert weiblichen Selbstverständnis.

Die Kritikerin Margaret Devereux kam in *The Ascent of Women* (1896) zu dem Schluss, dass während die früheren weiblichen Autorinnen immer nur Männer imitiert und sich nicht auf ihre eigenen Erfahrungen verlassen hätten, sich nun ein eigenständiges, weibliches Genre entwickelt habe, das mit den alten Traditionen brechen und die Darstellung von Frauen korrigieren würde (Ardis: 44). So ist die weibliche Perspektive, wie schon an dem Zitat von George Egerton deutlich wurde, von zentraler Bedeutung. Der Kritiker W. T. Stead umschrieb die New Woman-Literatur ebenfalls anhand ihrer weiblichen Sicht und Ausrichtung:

„The Novel of the Modern Woman is not merely a novel written by a woman, or a novel written about women, but it is a novel written by a woman about women from the standpoint of woman”  
(Stead, Novel of Modern Woman: 7).

Durch die weibliche Perspektive, die sich an der Realität orientierte und alte Stereotypen von Weiblichkeit bekämpfte, entstand ein neues Bild der Frau in der Literatur:

„Women writers created a new type of heroine, called the ‚New Woman,‘ who was critical of the social conventions that hindered her personal freedom ... This New woman ... attacked all gender-based privilege and demanded the educational and economic opportunities her brothers enjoyed. She wanted the same autonomy a man had and the chance to make real decisions about her life” (Christensen Nelson, 1996: 1).

Dieser neue Typus der Frau in der Literatur wandte sich explizit gegen traditionelle Rollenverständnisse:

„Rejecting much of the gendered ideology of nineteenth-century fiction, which located women within the domestic sphere and idealized female self-sacrifice, women writers of the 1890s created heroines who broke out of traditional Victorian roles for women“ (1).

Den New Woman-Autorinnen ging es um ein realistisches Frauenbild und nicht die Erschaffung einer künstlichen Superfrau. So steht das Scheitern der Frauen aufgrund der bestehenden Verhältnisse im Vordergrund der Texte.

### **3.2 Heterogenität**

Trotz gemeinsamer Parameter zeichnet sich die New Woman-Literatur durch ihre Vielseitigkeit und Vielstimmigkeit aus. Die ohnehin schwierige Kategorisierung literarischer Texte in bestimmte Genre und Gattungen offenbart gerade bei der New Woman-Literatur seine Vordergründigkeit. So kommt es dazu, dass so unterschiedliche Werke wie Grant Allens *The Woman Who Did*, George Egertons Kurzgeschichten *Keynotes* und Sarah Grands *The Heavenly Twins* in ein Genre zusammengefasst wurden. Gemein ist allen Texten die

Zentralität weiblicher Lebenswelten. Doch während Allen in seinem anti-feministischen Roman konservative Stereotypen bestätigte, versuchte George Egerton eine neue Innerlichkeit der Frau literarisch abzubilden, indessen Sarah Grand in ihren Romanen auf gesellschaftliche Aufklärung setzte. Manche Künstlerinnen, wie George Egerton oder Kate Chopin, verwehrten sich gar gegen eine Kategorisierung ihrer Texte als New Woman-Literatur. Es ist letztlich kein klar abgrenzbares Genre, da es zu viele inhaltliche Divergenzen zwischen den unterschiedlichen Werken gibt, die man unter dem Schlagwort New Woman-Literatur zusammenfasst.

Auch wenn sie von ihren Kritikern gerne als eine einheitliche Front feministischer Autorinnen dargestellt wurden, waren die New Woman-Autorinnen nie eine monolithische Gruppe (Christensen Nelson, 1996: 6). Die Autorinnen differierten stark in der Konstruktion der literarischen 'New Woman' (Ledger, 1995: 23). Bezüglich dem sexuellen Liberalismus, wie er von Mona Caird oder Olive Schreiner entworfen wurde, grenzte sich Sarah Grand dezidiert ab, da sie *free unions* als nachteilig für die Interessen der Frau ansah (Heilmann, 2004: 5). Die feministischen Autorinnen gingen sehr unterschiedlich mit den gesellschaftlichen Problemen ihrer Zeit um. Die einen mit mehr, die anderen mit weniger Wut; die einen mit mehr didaktischem Eifer, die anderen mit weniger. Eine Autorin wie George Egerton hatte nicht die didaktische Motivation wie Sarah Grand oder Mona Caird (Ledger, 1997: 188). In einem Interview für das Magazin *The Idler* (1894) insistierte George Egerton darauf, dass sie keine feministischen Ziele verfolge:

„Surely the fact that of my having written a little book, for the love of writing it, not with a view to usher in a revolt or preach propaganda, merely to strike a few notes on the phase of the female character I knew to exist“ (Egerton, *Advanced Woman*: 188).

Nicht nur in ihren Motivationen, auch in ihren feministischen Überzeugungen unterschieden sich die verschiedenen Autorinnen auf vielfältige Weise. Zwar setzten sich viele für ähnliche Ziele wie Anti-Vivisektion oder Pazifismus ein und begegneten sich in *suffrage circles* oder feministischen Clubs, aber sie differierten dennoch stark in ihren Meinungen und waren nicht immer positiv gegenüber den literarischen Werken der anderen gestimmt. Es war also keine geschlossene künstlerische Bewegung oder Strömung, wie man sie beim Ästhetizismus oder den Prä-Raphaeliten beobachten konnte. Vielmehr war es eine Vielzahl von Frauen, die in literarischer Form ähnliche sozial-politische Fragen thematisierten und dabei vor allem nach einer neuen literarischen Repräsentation der Frau suchten.

Diese Heterogenität war aber weniger eine Schwäche, sondern vielmehr eine Stärke. Anders als von Elaine Showalter postuliert, hatten die New Woman-Autorinnen nicht nur „one story to tell“ (Showalter, 1977: 215). Vielmehr zeichnete sich die New Woman-Literatur

durch ihre Multitextualität und Vielzahl von Stimmen und Perspektiven aus. Lyn Pykett beschreibt die 1880er bis 1890er Jahre und die Diskussion um die Frau als eine „cacophony of voices“, wobei die „New Woman novel ... itself part of this cacophony“ war, die es schaffte, „the various discordant voices on the Woman Question“ aufzugreifen „as a means of exploring the multiple contradictions that characterised the late-Victorian conceptualisation of the feminine“ (Pykett: 20-21). Die Unterschiede und Widersprüche der verschiedenen Autorinnen und ihrer Werke trugen zu der Vielseitigkeit des Feminismus am Ende des 19. Jahrhunderts bei. Auch wenn ihre Namen heute fast vollkommen in Vergessenheit geraten sind, forderten die Autorinnen der 1890er Jahre die traditionellen Konzepte der femininen Rolle auf vielfältige Weise heraus (Cunningham, 1973: 178).

### 3.3 Gesellschaftspolitische Dimension

*“[O]ne of the most important, most indispensable services to social reform [will] have to be undertaken by the Writers. The magnificent platform work ... must be supplemented and farther spread about the world through the medium of the written word. I don’t mean merely by frankly propagandist writing ... but even more valuable is ... the spirit of fairness and of nobler thinking about women ... It is the business ... of men and women writers to correct the false ideas about women that many writers of the past have fostered”* (Robins, To the Women Writers: 1).

Diesem Ausruf von Elizabeth Robins an Autoren und Autorinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die New Woman-Schriftstellerinnen zuvorgekommen. Ihre feministischen Romane sind vor allem wegen ihrer sozial-politischen Dimension bemerkenswert. Zu keinem Zeitpunkt in der Geschichte des Kampfes von Frauen für die Emanzipation spielte die Literatur eine so wichtige Rolle wie in den 1890er Jahren (Rubinstein: 24). Da Frauen von den offensichtlichen Quellen der politischen Macht und des religiösen Lebens ausgeschlossen waren und ihnen sowohl die Bildung als auch die ökonomischen Möglichkeiten der Männer vorenthalten wurden, nutzten sie ihre Romane und Kurzgeschichten, um die Einschränkungen, unter denen sie litten, offen zu legen und die Notwendigkeit von Veränderungen anzumahnen (Christensen Nelson, 1996: 1). Schon von seinen Ursprüngen her hat der Roman eine didaktische Funktion und diente traditionell der moralischen Anleitung (Colby: 12). Eine Tradition, auf die zahlreiche New Woman-Autorinnen zurückgriffen und sich damit in Kontrast zum Ästhetizismus setzten, der Kunst von jeder Zweckgebundenheit befreien wollte. So nutzten sie ihre fiktionalen Texte ganz bewusst als Mittel der Aufklärung und als gesellschaftspolitische Plattform. Ann Heilmann unterstreicht, dass sich die New Woman-Literatur als Agent der politischen Veränderung verstand: „New Woman fiction was more than a literary response to the social change brought about by the Victorian women’s



movement: it constituted, and conceived itself as, an agent of social and political transformation“ (Heilmann, 2000: 4). Heilmann weist darauf hin, dass weibliche Schriftstellerinnen die Literatur als ein politisches Mittel nutzten, um ihre Ideologien zu verbreiten (6). Auch Elaine Showalter betont, dass die „women writers ... a central role in the formulation and popularization of feminist ideology“ spielten (Showalter, 1977: 182). Anders als die männlichen Autoren, die die 'New Woman' mehr als Erfüllung ihrer sexuellen Freiheiten sahen, waren die Frauen in ihrer Literatur sehr viel pragmatischer und daher auch bedrohlicher für die dominante Ideologie (185). Für die New Woman-Autorinnen waren die Probleme der Frauen nicht die von einzelnen Individuen, sondern die Ergebnisse von Fehlern in der Konstruktion der Gesellschaft (Christensen Nelson, 1996: 2).

Die Überschneidungen von Literatur und Politik wurde außerdem durch die Doppelrolle der New Woman-Autorinnen als Schriftstellerinnen und politischer Aktivistinnen unterstrichen. In ihrem zweifachen Engagement für politische und kulturelle Formen feministischer Agitation wendeten sie sich dem Journalismus zu (Heilmann, 2000: 5). Die Autorin Mona Caird beteiligte sich aktiv an der Debatte um die *marriage question* und schrieb für den *Daily Telegraph* unter dem Titel 'Is Marriage a Failure?' (1888) einen Essay, dessen Thesen für viele mit der Haltung der Protagonistin Hadria aus ihrem Roman *The Daughters of Danaus* übereinstimmten. Sarah Grand war neben ihrer literarischen Karriere eine bekannte politische Rednerin, die bis zu 70 Vorträge im Jahr zur Frauenfrage hielt (Christensen Nelson, 1996: 19). Auch bei Grand sah man in den Positionen der Heldinnen ihrer Romane eine Verlängerung ihres gesellschaftspolitischen Engagements.

Die direkte Verbindung zur Frauenbewegung und die Verwischung der Grenzen zwischen Literatur und politischen Texten sind prägend für die New Woman-Literatur:

„One of the defining characters of New Woman Fiction was its challenge to and subversion of the conventional dichotomies between literature and political writing, art and popular culture. ... The 1880s and 1890s saw the rise of the feminist protest novel, a genre intimately linked ... to an organised women's movement. Born from this movement ... New Woman fiction established a tradition of feminist political literature“ (Heilmann, 2004: 1-2).

Die starke sozialpolitische Dimension in den Texten war dafür verantwortlich, dass die Unterscheidung zwischen der 'New Woman' in der Literatur und den Veränderungen der Frauenrolle in der Realität verschwammen. Dadurch, dass sich die Autorinnen auf gesellschaftliche Probleme und feministische Programmatiken bezogen, wurden sie als 'Beweismittel' für angeblich bedrohliche Erschütterungen der Gesellschaft herangezogen. So verursachten die sozialpolitischen Anliegen der New Woman-Literatur eine Vermischung von Realität und Fiktion. Ein weiteres Resultat der Überschneidungen von Wirklichkeit und

Literatur war die Aberkennung eines poetischen Wertes seitens der Kritiker aufgrund der politischen Botschaften der Romane. Nach Ansicht der Kritiker könne es sich nicht um 'wahre' Kunst handeln, sondern lediglich feministische Pamphlete. So schrieb Hugh Stutfield:

„With her head full of all the 'ologies' and 'isms', with sex-problems and heredity, and other gleanings from the surgery and lecture-room, there is no space left for humour, and her novels are for the most part merely pamphlets, sermons, or treatises in disguise“ (Stutfield, *Tommyrotics*: 238).

Aus der Sicht von Grand aber hatte Literatur immer auch einem bestimmten Zweck zu dienen und sollte den sozialen Fortschritt vorantreiben (Christensen Nelson, 1996: 9). Mit ihrer Betonung gesellschaftspolitischer Aufklärung setzten sich viele der New Woman-Autorinnen in Gegensatz zu der *Art for Art's Sake* Bewegung. Darin liegt sicherlich auch ein Grund für ihre Marginalisierung im Literaturkanon, denn „art and morality have nothing to do with one another“ war die Meinung vieler Vertreter der *high literature*. (Stutfield, *Tommyrotics*: 239).

### **3.4 Sarah Grand und *The Heavenly Twins***

#### **3.4.1 Leben und Werk**

Auch wenn sie heute kaum noch rezipiert wird, so war Sarah Grand in den 1890er Jahren die bekannteste Vertreterin der New Woman-Literatur und sorgte mit ihrem Roman *The Heavenly Twins* für einen großen Skandal. Sie war eine vielseitige Persönlichkeit, die nicht nur als Autorin von Romanen, sondern auch durch die Publikation gesellschaftspolitischer Texte und Vorträge aktiv für die Rechte der Frau eintrat. Doch ihre Standpunkte waren ambivalent und schwankten zwischen Tradition und Emanzipation. Sarah Grand wurde am 10. Juni 1854 als Frances Elizabeth Bellenden Clarke in Donaghadee, County Down in Irland geboren (Kersley: 17). Ihr Vater war Edward John Bellenden Clarke, ein Leutnant der Marine und ihre Mutter Margaret Bell Sherwood, eine gebildete Dame aus Yorkshire (17). Frances hatte zwei Schwestern und zwei Brüder. Ihr Vater starb als sie erst sieben Jahre alt war und nach dem Tod des Gatten entschloss sich ihre Mutter, mit den Kindern nach Yorkshire zurückzukehren. (Senft: xxvii). Genaue Details über Frances Kindheit sind kaum bekannt (xxvii). Das Verhältnis zu ihrer Mutter war schwierig, da diese schon früh die unkonventionellen Impulse ihrer Tochter ablehnte (Heilmann, 2004: 29). Sie hielt Frances davon ab, eigene Meinungen zu entwickeln und zu diskutieren (Kersley: 4). Für alle ihre drei Töchter zeigte sie angeblich nur geringes Interesse und konzentrierte ihre Energien, Zuneigung und materielle Unterstützung auf die Söhne und deren kostspielige Privatausbildung (Heilmann, 2004: 29).

Die formale Bildung von Frances war nur sporadisch und wie die Heldinnen ihrer Bücher ging sie dazu über, sich selber zu bilden (Kersley: 5). Mit vierzehn Jahren wurde sie 1868 in

die Royal Naval School, Twickenham geschickt, von der sie schon bald verwiesen wurde (Senft: xxviii). Danach kam Frances in eine Schule in der Holland Road, Kensington, die sie aber ebenfalls schnell verließ, wobei die Gründe dafür nicht klar sind (xxviii). 1871 heiratete sie David Chambers McFall, einen 39-jährigen Witwer und Chirurg in der Armee (Kersley: 30). Dieser hatte zwei zehn und acht Jahre alte Söhne, Haldane und Albert, aus seiner ersten Ehe (30). Er erschien ihr als idealer Ersatz für den fehlenden Vater und bot ihr außerdem die Flucht aus einem wenig liebevollen Zuhause (30). Doch ihre Ehe entwickelte sich nur wenig erfreulich und wurde zunehmend unerträglicher (45). Ihr einziges Kind, David Archibald Edward (Archie) McFall, wurde am 7. Oktober 1871 geboren (Senft: xxix). In den Jahren zwischen 1873 bis 1878 lebte Frances mit ihrer Familie in Singapur, Ceylon, China und Japan (xxx). 1881 wurde ihr Mann nach Warrington, Lancashire verlegt, wo er in *semiretirement* ging (xxx). Nach ersten literarischen Erfolgen verließ Frances 1890 ihren Mann, der 1898 starb, und begab sich in London auf die Suche nach einem Verleger für *The Heavenly Twins* (xxxi). Sie ließ Frances Clarke McFall zurück, erschuf sich eine neue Persönlichkeit – Madame Sarah Grand „the matriarch, the beautiful female prophet“ – und löste sich von ihrer unglücklichen Ehe sowie den Erinnerungen an eine geraubte Kindheit (Showalter, 1977: 205). Dieses “self-image, the role she chose to play” war nach Ansicht von Showalter “the great teacher” und “woman of genius” (205).

Sarah Grand schaffte es zur Autorin durch ihren “sheer force of will” (204). Sie musste sich ihren Weg in die Literatur und den Erfolg hart gegen zahlreiche äußerliche Hindernisse erkämpfen. Noch im Kleinkindalter ihres Sohnes Archie begann sie ihre Karriere und veröffentlichte 1873 ihre erste Arbeit *Two Dear Little Feet* (Kersley: 36). In den Jahren zwischen 1879 und 1881 schrieb sie an ihrem ersten Roman *Ideala* und der Kurzgeschichte “The Tenor and the Boy“, die sie später in *The Heavenly Twins* einfügte (Senft: xxx). Ab 1881 begann sie ihre schriftstellerische Arbeit ernsthaft zu betreiben, wobei sie nur wenig Ermutigung von Verlegern fand (xxx). Im selben Jahr stellte sie ihren Roman *Ideala* fertig, den sie aber erst 1888 anonym veröffentlichen konnte, da sie die Kosten selber übernahm (xxxi). Die Anonymität war notwendig, da ihr Ehemann „a gt. dislike to having his name associated with [her] ideas“ hatte (Brief an F. H. Fisher, Herausgeber der *Literary World*, 10. Mai 1898, zitiert aus Senft: xxxi). In den Jahren zwischen 1883 und 1890 beendete sie die Romane *The Heavenly Twins*, *A Domestic Experience*, und *Singularly Deluded* (xxxi). 1893, dem Jahr der Veröffentlichung der *Heavenly Twins*, änderte sie ihren Namen von Frances McFall in Sarah Grand (xxxii). Der Erfolg von *The Heavenly Twins* begründete ihre positive Zusammenarbeit mit dem Verleger William Heinemann, der 1897 auch ihren Roman *The*

*Beth Book* veröffentlichte (xxxiii). Damit waren alle Romane ihrer Trilogie – *Ideale*, *The Heavenly Twins* und *The Beth Book* – erschienen, die zwar eigenständige Geschichten erzählten, aber deren Figuren in allen drei Romanen vorkamen. 1901 veröffentlichte sie ihren Roman *Babs the Impossible* (xxxiv). Ihre Aktivitäten konzentrierten sich nun zunehmend auf das politische und gesellschaftliche Engagement für Frauenrechte.

Neben ihren literarischen Texten arbeitete Grand an journalistischen Artikeln, die die sozialen Mängel der Situation von Frauen anprangerten und sich mit dem Phänomen der 'New Woman' beschäftigten. Mit dem Tod ihres Mannes verlagerte sie ihre Aktivitäten immer mehr in den sozialen und politischen Bereich. Ab 1900 hielt sie viele Vorträge und reiste dafür 1901 für mehrere Monate durch die USA (xxxiv). Zwischen 1903 und 1912 hielt sie weitere Vorträge in England, wurde Mitglied der *Women Writer's Suffrage League*, der *Women Citizens' Association*, Vizepräsidentin der *Women's Suffrage Society*, Präsidentin eines lokalen Zweiges des *National Council for Women* und der *National Union of Women's Suffrage Societies* von Turnbridge Wells (xxxiv). 1920 zog sie nach Bath und war von 1922 bis 1929 (mit Ausnahme der Jahre 1923 bis 1924) gemeinsam mit Cedric Chivers Bürgermeisterin des Ortes (xxxv). Sarah Grand starb 1943 in Calne, Wiltshire, im Alter von 88 Jahren.

Die feministischen Ausführungen Grands differierten in ihren Essays und den Romanen. Die Sarah Grand der Essays war sehr viel vorsichtiger, konservativer und argumentierte mit traditionellen weiblichen Stereotypen. Demgegenüber nutzte sie den Schutz der Fiktionalität, um sehr viel radikalere Kampfansagen an männliche und weibliche Rollenverständnisse zu formulieren. Um ihre Botschaften einem möglichst großen Publikum zugänglich zu machen und niemanden zu verschrecken, legte sie großen Wert auf eine elegante und damenhafte Erscheinung (Kersley: 80). Die beiden Fotografien (Abbildung 4 und Abbildung 5) waren Teil eines Interviews, das sie für die Zeitschrift *Woman at Home* gab. Es sind nur zwei von vielen weiteren Fotografien, die sie und ihre Wohnung zeigen. Die beiden Fotografien präsentieren sie in einer verträumt femininen Pose und in einem modischen Kleid. Ihrer Ansicht nach hatte „want of taste in dress on the part of many women, who advocate what are called advanced views ... the woman's cause fifty years“ zurück geworfen (Grand, *Woman Question*: 165).

Ihre feministischen Ziele, die sie in traditionellen Diskursen von der natürlichen Rolle der Frau und *true womanhood* verpackte, versuchte Grand durch eine Art Glamourisierung des feministischen Diskurses zu befördern (Heilmann, 2004: 18). Sie bewarb die 'New Woman'

als einen femininen 'Star', wobei sie aufstrebenden Feministinnen riet, ihre 'Verführungstechniken' zu verbessern (19). Sie konstruierte Feminität zum einen als eine der



Abb. 4: 'Madame Sarah Grand'



Abb. 5: 'Madame Sarah Grand'

Frau angeborene Qualität und zum anderen als einen performativen Akt (19). Die Schwierigkeit dieses Spagats offenbart sich in den Figuren Angelica und Evadne aus *The Heavenly Twins*, die aus Unsicherheit darüber, welchen Impuls sie verfolgen sollen, in persönliche Krisen geraten.

### 3.4.2 *The Heavenly Twins*

Sarah Grand bemerkte einmal über ihren bekanntesten Roman: „Many a man who read *The Heavenly Twins* would have shot the book if he had a pistol in his hand at the moment“ (Grand, *Man of the Moment*: 146). Der Roman *The Heavenly Twins* (1893) wurde von vielen zu der damaligen Zeit als die exemplarische *New Woman novel* gesehen und Sarah Grand als die Hauptautorin des Genres (Bonnell, 1995: 123). 1890 begann Grand die Suche nach einem Verleger für die *Heavenly Twins*, konnte zunächst allerdings keinen finden und wurde meist wegen des brisanten Inhaltes zurückgewiesen (Senft: xxxii). Doch der junge und mutige Verleger William Heinemann entschloss sich im Februar 1893, den Roman zu veröffentlichen (xxxii). Er wurde sofort zu einem viel diskutierten und attackierten Bestseller, der eine wichtige Rolle in der öffentlichen Debatte über zahlreiche Aspekte der Frauenfrage einnahm (Christensen Nelson, 1996: 9). Für besonderes Aufsehen sorgte, dass er das Schicksal junger bürgerlicher Frauen im Zusammenhang von Geschlechtskrankheiten thematisierte (Cunningham, 1973: 180). Noch im ersten Jahr seiner Erscheinung wurde der Roman sechsmal neu aufgelegt (Senft: xxxii). Außerdem wurde er in den USA veröffentlicht (Bonnell, 1995: 127). 1894 waren 36 000 Bücher verkauft, 1895 wurde er von Heinemann in

der *six-shilling novels* Serie veröffentlicht und 1897, 1899, 1901, 1904, 1912, und 1923 neu aufgelegt (127). Sarah Grand nahm mit dem Roman 18 000 Pfund ein (Kersley: 87). Trotz des kommerziellen Erfolges war die Rezeption des Romans durch die Kritiker aber größtenteils negativ.

Der Roman setzt sich aus mehreren Handlungssträngen zusammen, die sich um die drei Protagonistinnen – Evadne, Edith und Angelica – drehen. Die Geschichten der drei Frauen reflektieren und komplementieren die der jeweils anderen (Bonnell, 1993: 468). Die Entwicklungen der Heldinnen werden von ihrer Kindheit bzw. frühen Jugend bis in ihre Ehen verfolgt. Edith ist das klassische Beispiel der unschuldigen, braven und ignoranten jungen viktorianischen Frau (468). Sie heiratet den mit Syphilis infizierten *womanizer* und Offizier Sir Mosley Menteith, der sie und ihren gemeinsamen Sohn mit der Krankheit infiziert, was zum Schwachsinn des Kindes und schließlich zu Ediths Tod führt. Ihre Freundin Evadne heiratet noch vor ihr einen ähnlichen Mann, Colonel Colquhoun, doch als sie kurz nach der Hochzeit von seiner vorehelichen Untreue erfährt, weigert sie sich, die Ehe als gültig anzusehen. Unter dem Druck ihrer Umwelt willigt sie schließlich in eine platonische Ehe ein. In ihrer Jugend versucht sich Evadne, anders als Edith, gegen den Willen ihres Vaters zu bilden und entwickelt emanzipierte Ansichten über die Stellung der Frau. Ihre eigenständige Bildung als junge Frau, gerade in medizinischen Fragen, klärt sie über die potentiellen Gefahren einer Ehe mit einem untreuen Mann auf. Zwar warnt sie Edith vor Menteith, doch bleibt sie ungehört.

Aber auch Evadnes Schicksal endet tragisch. Nachdem sie ihrem Mann verspricht, sich so lange er lebt nicht öffentlich zu politischen Fragen zu äußern, verfällt sie in eine Apathie, liest nicht mehr und mutiert zur braven viktorianischen Ehefrau. Als Folge ihrer Untätigkeit wird sie depressiv. Selbst nach dem Tod ihres Mannes verfolgt die Krankheit sie weiter. Sie heiratet ihren Arzt Dr. Galbraith, der versucht „to make her life endurable“ (HT: 679). Angelica ist die dritte Protagonistin und einer der *Heavenly Twins*. In ihrer Kindheit stellt sie gemeinsam mit ihrem Bruder Diavolo durch zahlreiche Streiche und Widerworte die traditionellen Vorstellungen von Männlich und Weiblich in Frage. Angelica ist die unkonventionellste der drei Frauen: Sie fordert ihren Ehemann auf, sie zu heiraten, da sie sich von der Ehe mehr Freiheiten erhofft. Doch verzweifelt von der Langeweile ihres Alltags beginnt sie, sich als ihr Bruder zu verkleiden und besucht auf ihren nächtlichen Exkursionen den Kantor der örtlichen Gemeinde, der stets als Tenor bezeichnet wird. Als ihre Verkleidung auffliegt, gerät Angelica in eine Krise und kehrt reumütig zu ihrem Ehemann zurück. Doch im

Gegensatz zu den beiden anderen schafft sie es, ihre Unzufriedenheit über die traditionellen Rollen nach außen zu tragen und schreibt Reden für ihren Mann.

Sarah Grand fordert in dem Roman vor allem mehr Wissen, Willensstärke und Selbstbestimmung von Frauen ein und prangert die Doppelmoral in der Ehe an. Die kritische Sicht Grands auf die Ehe in dem Roman bedeutete aber keine generelle Ablehnung Grands vom Ideal einer monogamen Beziehung (Cunningham, 1973: 181). Der Roman operiert mit einer cleveren Strategie der Komik. Der moralische Grundton und die strenge Rechtschaffenheit von Evadne werden abgemildert, indem sie mit den lebhaften Abenteuern von Angelica verbunden werden, deren humorvolles und unkonventionelles Naturell sehr viel liebenswerter ist (Heilmann, 2000: 131). Allerdings sind ihre Vorstellungen und Handlungen sehr viel radikaler als Evadnes. Sarah Grand schrieb in einem späteren Vorwort des Romans: „My plan was to compound an allopathic pill for him [the general reader] and gild it so that it would be mistaken for a bonbon and swallowed without suspicion of its medical properties.” (Grand, Foreword *The Heavenly Twins*, zitiert aus Bonnell, 1993: 469). Diese Taktik, die bittere Pille der Aufklärung nett zu verpacken, betrieb sie nicht nur in den *Heavenly Twins*, sondern auch in der Stilisierung ihrer eigenen femininen Persönlichkeit in der Öffentlichkeit. Im nächsten Teil sollen die traditionellen Bilder der Frau in der viktorianischen Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft erläutert werden und wie diese in Sarah Grands Roman *The Heavenly Twins* aufgearbeitet werden.

#### 4. Die New Woman-Romane und Bilder von Weiblichkeit

*„People, when they draw an ideal picture of woman, especially poets, transport her from all contact with material life. A lover, a virgin, an angel, a young and beautiful woman ... a being who scarce touches the earth with the tip of her wings; whose feet do not walk; whose hands do not work ... And what is it to ask an opening for woman in a professional career, but to pluck off those angel wings, and put her to hazard in the foul streets of the city; to make the virgin descend from her pedestal, to expose her to the miscellaneous gaze, to burden her with the fatigues of life, to mix the wife in the rude strifes of reality; to take thus from the one her grace, from the other her purity, from both the ideal charm of modesty?“*

(Milne: 19).

Dieser Kommentar aus den 1850er Jahren zeigt, dass das Idealbild von Feminität in den Augen der meisten Viktorianer nicht mit einem öffentlichen Leben zu vereinbaren war. Doch genau dieses Bild zu wandeln, nämlich dem Engel seine Flügel zu stutzen und mit den „rude strifes of reality“ vertraut zu machen, beabsichtigten die New Woman-Autorinnen in ihren Romanen. In den verschiedenen Bereichen des Lebens – Kunst, Öffentlichkeit, Medizin, Ehe und Sexualität – sahen diese feministischen Autorinnen Frauenbilder, die es zu hinterfragen, zu tilgen und neu zu konstruieren galt. Sie wollten die Darstellungen und Vorstellungen von Fraulichkeit von ihrer mythologischen Aura befreien und den „contact with material life“ herstellen. Simone de Beauvoir konstatierte in ihrer feministischen Studie *The Second Sex*: „To discard the myth is not to destroy all dramatic relation between the sexes ... It is simply to ask that behaviour, sentiment, passion be founded upon truth“ (Beauvoir: 1413). Die New Woman-Autorinnen wollten ein Bild der Frau „founded upon truth“ kreieren, das sich dezidiert mit den männlichen Mythen auseinandersetzte und Frauen die Möglichkeit geben sollte, sich neu zu definieren.

Im Folgenden soll erörtert werden, wie sie sich dafür in Männer verwandelten oder Maskeraden annahmen, um die Instabilität der Geschlechterrollen aufzuzeigen; wie sich Frauen als Künstlerinnen gegen die Rolle der Muse und das männliche Autorenbild durchsetzen mussten, um ihre eigene Rolle in der Kunst zu finden; wie Frauen von Männern zu Hysterikerinnen gemacht und Opfer der männlichen Perspektive wurden; wie sie als Ehefrauen das Ideal des häuslichen Engels bekämpfen mussten, um nicht für eine Doppelmoral, die Männern Freizügigkeit und Frauen Ignoranz zuschrieb, geopfert zu werden. In einem ersten Schritt soll dargelegt werden, wieso Frauen in männlichen Vorstellungen stets der Realität enthoben und im Gegensatz Engel/Monster auftauchen.



## **4.1 Bilder von Weiblichkeit**

### **4.1.1 Dichotomie in Bildern der Frau**

Die Vorstellungen und Darstellungen von Weiblichkeit haben in der westlichen Kulturgeschichte eine geradezu ikonische Dimension. So wird die Frau weniger als das wahrgenommen, was sie ist, also das, was sie in der Realität darstellt und macht, sondern vielmehr wie sie sein sollte bzw. wie sich Männer vorstellen wie sie sein sollte. Sie ist das Ideal an dem sich die Werte einer Gesellschaft manifestieren. Diese männlichen Idealbilder wirken dann zurück auf die gesellschaftlichen Rollenvorgaben für Frauen. Bilder von Frauen wurden von jeher aus einer männlich patriarchalischen Sicht gestaltet, da sie in Literatur, Mythologie, Religion und Wissenschaft entstanden, die stets von Männern bestimmt wurden. Die Kreation dieser männlichen Bilder verläuft in einer strengen Dichotomie. So werden Frauen entweder als nachstrebenswertes Idealwesen, der Engel, oder als warnendes Beispiel, das sich dem Mann widersetzen Monster, dargestellt. Die stereotypisierten Vorbilder des Weiblichen stammen aus Mythen, Märchen, biblischen Erzählungen und im Laufe der Neuzeit in zunehmendem Masse aus Literatur und Wissenschaft. Gerade in der viktorianischen Zeit galt: „The Victorian cultural imagination ... is essentially mythic, though it tries to be scientific, moral, and 'real'“ (Auerbach: 1). Dieses Zusammenspiel von Mythos, Wissenschaft und Kunst soll im letzten Teil der Arbeit veranschaulicht werden.

Simone de Beauvoir analysiert in ihrer Studie *The Second Sex* diesen Mythos der Frau. Sie macht deutlich, dass die Frau stets in Extremen existiert: Als Heilige oder Dämon. Danach ist die Frau ein statischer Mythos, die nicht durch Fakten, Wissen oder empirische Gesetze beschrieben wird, sondern durch eine transzendente Idee, die zeitlos und unveränderlich ist (Beauvoir: 1407). Wenn reale Frauen dieser Idee des weiblichen Mythos widersprechen, dann sind sie im Unrecht, denn „we are told not that Femininity is a false entity, but that the women concerned are not feminine. The contrary facts of experience are impotent against the myth“ (1407). So sehen wir auch im Umgang mit emanzipierten Frauen im *fin de siècle*, dass Frauen, die nicht dem viktorianischen Idealbild der Frau entsprachen, ihre Weiblichkeit abgesprochen wurde. Da eine 'richtige' Frau so etwas nicht tut, können diese 'New Women' auch keine sein. Die mythologischen Frauen können immer nur das eine oder andere (gut oder böse) sein, denn jeder der weiblichen Mythen ist darauf ausgelegt, die Frau *in toto* zusammenzufassen (1407). Als Konsequenz dessen existieren verschiedene Mythen, die nicht miteinander zu vereinbaren sind und die Männer durch ihre „strange incoherencies“ verunsichern (1407). Wenn die Frau einerseits als „praying Mantis, the Mandrake, the demon“ dargestellt wird, so ist es verwirrend, die Frau andererseits als „the muse, the

Goddess Mother, Beatrice“ wahrzunehmen (1408). Das liegt daran, dass soziale Typen generell mittels Paaren von Antonymen beschrieben werden, was auch für das 'Ewig-Weibliche' gilt: Die „saintly mother“ hat ihre Gegenspielerin in der „cruel stepmother“ (1408).

Die Dichotomie von Gut und Böse in der Wahrnehmung von und als Richtschnur für Frauen beschreibt auch Lyn Pykett in ihrer Analyse der Situation der viktorianischen Frau. Die normative Vorgabe, der eine Frau in der viktorianischen Zeit zu entsprechen hatte, war die der *proper feminine*. Diese beschreibt Pykett mit einer Liste von Polaritäten: „The domestic ideal, or angel in the house; the madonna; the keeper of the domestic temple; asexuality; passionlessness; innocence; self-abnegation; commitment to duty; self-sacrifice; the lack of a legal identity; dependence; slave; victim“ (Pykett: 16). Dieses System der *proper feminine* definierte Frauen als grundsätzlich verschieden vom Mann, wobei die Bedeutung von *proper feminine* auf einer Serie ausschließender Charakteristika beruhte (16). Pykett nennt sie die *excluded terms*, die die unterdrückte 'Andere', die *improper feminine*, ausmachen. Sie wird als „demon or wild animal“ dargestellt: „A whore; a subversive threat to the family; threateningly sexual; pervaded by feeling; knowing; self-assertive; desiring and actively pleasure-seeking; pursuing self-fulfilment and self-identity; independent; enslaver; and victimiser or predator“ (16). Diese Gegenpole von *proper* und *improper* prägten die Sichtweise auf die Frau. Wenn eine Frau nicht den Normen der *proper feminine* entsprach, konnte sie nur deren dunkle Schwester sein. Das Denken in Gegensätzen bezüglich der Frau zeigt sich auch bei der 'New Woman', die zum Sündenbock, zur Anarchistin und zum Vampir stilisiert wurde.

#### 4.1.2 Der Engel

„As all clean-minded Victorians knew, a normal, and thus a good woman, was an angel, submerging herself in family, existing only as daughter, wife, and mother“ (Auerbach: 4).

Das mächtigste Bild der Frau, gerade bei den Viktorianern, ist das des Engels. Es macht die Frau zum Ideal aller menschlicher Werte und Tugenden und erhebt sie auf einen in der Realität unerreichbaren Sockel. Für die Viktorianer wird die Frau als Engel im Haus zu einer zentralen Vision von Weiblichkeit. Analysiert man die Repräsentation der Frau in der Literaturgeschichte, so sieht man, dass dieses Bild nicht erst bei den Viktorianern aufkommt, sondern eine omnipräsente Idealisierung seitens des Mannes ist. Im Mittelalter war das Idealbild der Frau vor allem durch die Jungfrau Maria, als Lehrmeisterin der Menschheit für Makellosigkeit, geprägt, wobei im eher säkularen 19. Jahrhundert der ewige Typus weiblicher Reinheit von der Madonna zum *angel in the house* überging (Gilbert/Gubar: 20). Ein Beispiel

für diese reine und einer Heiligen gleichkommende Vision der Frau findet sich bei Milton, dessen „late espoused saint ... came vested all in white, pure as her mind. .... Love sweetness goodness, in her person shined“ (zitiert aus Gilbert/Gubar: 21). Die berühmte Phantasie des 'Ewig-Weiblichen' mit der Goethes Faust abschließt, präsentiert Frauen in der „role of interpreters or intermediaries between the divine father and the Human sons“ (21). Sie führt einen zu höheren Sphären. Hierin liegt ein Vorbild des viktorianischen Engels, den Coventry Patmore in seinem Gedicht 'The Angel in the House', namensgebend für das gesellschaftliche Ideal, beschreibt. Honoria kommt einem Engel auf Erden gleich und ihre Güte macht den Mann, ja die ganze Menschheit, zu einem besseren Menschen: „On wings of love uplifted free, / And by her gentleness made great, / I'll teach how noble man should be / To match with such a lovely mate“ (zitiert aus Gilbert/Gubar: 22). Honoria hat keine eigene Geschichte, sondern nur die Funktion, in ihrer selbstlosen Unschuld ihrem Mann zu dienen und zu einem bessern Menschen zu machen.

Die Frauen in den viktorianischen Romanen waren traditionell unschuldige, naive und gutmütige Wesen, deren Glück vollkommen war, sobald sie einen passenden Ehemann fanden – die *well-regulated heroine*. Vor allem moralische Zwänge und Zensurstrukturen des literarischen Marktes des 19. Jahrhunderts machten die weibliche Heldin vieler Romane so fade und eindimensional: *Chastity* war die Grundlage ihrer Persönlichkeit und ansonsten bestimmte sie „a judicious arrangement of emotionalism, passivity and dependence“ (Stubbs: 26). Der Autor Wilkie Collins zeigte sich bezaubert von diesem Ideal viktorianischer Weiblichkeit in der Literatur:

„I love her blushing cheek, her gracefully rounded form, her chiselled nose, her slender waist ... Any man or woman who attempts, from diseased craving after novelty, to cheat me out of one of her moonlight walks, one of her floods of tears, one of her rapturous sinkings on her lover's bosom, is a novelist whom I distrust and dislike“ (Collins: 26).

Dieses literarische Ideal war nicht nur *gentle* und *submissive*, sondern ihre Geschichte sollte die Überzeugung veranschaulichen, dass eine Frau durch ihre häuslichen Pflichten und die Ehe Erfüllung fand (Stubbs: 26). Es hatte eine bestätigende Funktion und sollte die Vorstellung, dass die Ehe selbstverständlich zur Glückseligkeit der Frau führe, stützen. Der Maler Edward Coley Burne-Jones schrieb dementsprechend über die Lektüre von Anna Karenina, dass er keine Erzählung ertragen könne, „that has in it a woman who is knocked about and made miserable and mad ... and is altogether heart-breaking. I like such a one, after due troublesomeness and quite bearable anxiety, to marry the hero and be happy ever after“ (zitiert aus Stubbs: 26). Die ideale viktorianische Heldin sollte nicht nur frei von ernsthaften Problemen, sondern auch möglichst naiv und sexuell unberührt sein. Der Kult um das

unschuldige junge Mädchen in der viktorianischen Sexualideologie, das *affectionate* sein durfte, aber nicht leidenschaftlich, war zentral für die Unterdrückung jedweder offenen Darstellung von Sexualität (Stubbs: 31).

Sarah Grand prangerte diese simplifizierte Sicht weiblicher Figuren in ihren Romanen an:

“‘I wonder men like yourself ...,’ Mrs. Sillenger began in her quiet diffident way, ‘continue so prejudiced on this subject. How could you help on the moral progress of the world, if only you would forget the sweet soporific ‘poetry of the pulpit’ as Mrs. Malcomson calls it, and learn to think of us as women, not as angels or beasts of burden – the two extremes between which you wander – but as human beings’ (HT: 181).

Die Wahrnehmung der Frau als ein menschliches Wesen und nicht als Teufel oder Engel ist Ziel der feministischen Literatur des *fin de siècle*. Gegen diese Dichotomie von Gut und Böse kämpften die Autorinnen in ihrer Literatur an. Auch Virginia Woolf wies auf die eindimensionale Darstellung weiblicher Individuen in der Literatur hin. In ihrer feministischen Literaturgeschichte *A Room of One's Own* bemängelte sie, dass „the splendid portrait of the fictitious woman is much too simple and much too monotonous“ (Woolf: 1024). Das Ergebnis dieser Beschreibung von Frauen sei, dass “literature is impoverished beyond our counting by the doors that have been shut upon women. Married against their will, kept in one room, and to one occupation, how could a dramatist give a full or interesting account of them?” (1024). So muss die Frau nicht nur aus dem stereotypen Gegensatz von Gut und Böse, sondern auch aus der häuslichen Sphäre und den Beschränkungen des *marriage plot* ausbrechen. In Sarah Grands Roman *The Heavenly Twins* ist die Repräsentation der Frau in der Literatur ein zentrales Thema. Als ein Mann fürchtet, „to see the old exquisite ideal of womanhood disturbed by these new notions“, da es für ihn nichts „more admirable, more elevating to contemplate, more powerful as an example, than her beautiful submission to the hardship of her lot“ gebe, empört sich die Schriftstellerin Mrs. Malcomson über diese Haltung (HT: 179). Sie ist überzeugt, dass „no good, but rather the contrary has come of it all“, der „poetry of the pulpit“ und deren “influence ... of those women, poor wingless creatures of the ‘Sphere’, whose ideal of duty rises no higher than silent abject submission to all the worst vices we know to be inseparable from the unchecked habitual possession of despotic authority” (179). Dieses Bild der Frau diene allein dazu, dem Mann zu gefallen und die Frau zum Schweigen zu bringen:

„You have flattered us into in action by it [poetry of the pulpit], and used it as means to stimulate our vanity and indolence by extolling a helpless condition under the pompous title of ‘beautiful patient submission’. You have administered soothing sedatives of ‘spiritual consolation’. ... You have curtailed our grand power to resist evil by narrowing us down to what you call the ‘Woman’s

Sphere', wherein you insist that we shall be unconditioned slaves of man, doing always and only such things as shall suit his pleasure and convenience" (180).

Die Figur der Mrs. Malcomson beschreibt explizit, wie sich der Roman *The Heavenly Twins* von den weiblichen Stereotypen in der Literatur distanzieren will und welche Wirkung diese Bilder von Weiblichkeit auf Frauen haben. Ebenso machtvoll wie das Bild des Engels war für die Konditionierung weiblichen Verhaltens das des Monsters.

#### 4.1.3 Das Monster

Die bipolare Wahrnehmung der Frau zeigt sich in dem monströsen Gegenüber des Engelideals: Eine Hexe oder anarchische Kreatur der 'Unterwelt'. Sie ist ein „antithetical mirror image of an angel“ (Gilbert/Gubar: 28). Ein Beispiel für diese Sichtweise findet sich in der Konstruktion der 'New Woman' als Monster, Anarchistin und Vampir. Die Monsterfrau ist in erster Linie in männlichen Ängsten nach Autoritätsverlust begründet. Aufgrund dieser Ängste vor weiblicher Autonomie suggerieren, nach Ansicht von Gilbert und Gubar, patriarchalische Texte traditionell, dass jedes selbstlose und engelsgleiche Schneewittchen auch von einer bösen Stiefmutter „hunted, if not haunted“ werden muss, denn neben „every glowing portrait of submissive women enshrined in domesticity, there exists an equally important negative image that embodies the sacrilegious fiendishness of what William Blake called ‚Female Will‘“ (28). Während also die „simplicity of the dove“ gelobt und angepriesen wird, gilt es zugleich, die „cunning of the serpent“ zu verdammen (28). Der Heldin „inside the house“ steht eine „vicious bitch outside“ gegenüber (29). Als Beispiel nennen Gilbert und Gubar Amelia Sedley und Becky Sharp aus *Vanity Fair*, die besonders gefährlich ist, da sie sich bisweilen als Engel generiert (29). Die männliche Angst vor der Frau, vor allem die infantile vor der mütterlichen Autonomie, objektiviert sich in den Verunglimpfungen der Frau. Den Bildern von „such terrible sorceress-goddesses as the Sphinx, Medusa, Circe, Kali, Delilah, and Salome“, die „duplicitous arts“ besitzen, welche ihnen erlauben „to seduce and to steal male generative energy“, liegt die männliche Ambivalenz gegenüber dem weiblichen Charme zu Grunde (34). Der Mann fürchtet stets von der Verführungskunst der Frau, die ihn unweigerlich anzieht, vernichtet zu werden.

Gerade kreative Frauen wurden als Monster inszeniert. Den Ursprung dessen sehen Gilbert und Gubar in dem Schöpfungsmythos von Lilith begründet. Dieser hebräische Mythos verbindet poetische Anmaßung mit Verrücktheit und Monstrosität: Lilith die erste Frau von Adam, die sich weigert, sich ihrem Mann zu unterwerfen und es wagt, den *ineffable name* auszusprechen, wird dafür zu den Dämonen verbannt (35). Dort suchen sie himmlische Boten Gottes auf und stellen sie vor die Entscheidung, zu Adam zurückzukehren oder täglich

tausende ihrer Kinder zu verlieren. Lilith zieht die Bestrafung der Ehe mit Adam vor, womit sie Rache an Gott und Adam nimmt, indem sie ihre Kinder verletzt (besonders männliche sind verletzlich gegenüber ihren Attacken) (35). Nach der Ansicht von Gilbert und Gubar zeigt der Mythos, dass in einer patriarchalischen Kultur „female speech and female 'presumption' – that is angry revolt against male domination – are inextricably linked and inevitably daemonic“ (35). Ausgeschlossen von der menschlichen Gemeinschaft repräsentiert Lilith den Preis, den Frauen bezahlen müssen, wenn sie versuchen, sich selber zu definieren (35). Von George MacDonald, der in seinem phantastischen Roman *Lilith* diese als Paradigma für die „self-tormenting assertive woman“ darstellt, bis hin zu Laura Riding, die sie in *Eve's Side of it* als die archetypische 'Frau als Erschafferin' beschreibt, wird Lilith stets mit dem Problem weiblicher Autorschaft und Autorität verbunden (35-36). Für Gilbert und Gubar repräsentiert Lilith die Botschaft: „[A] life of feminine submission, of 'contemplative purity,' is a life of silence, a life that has no pen and no story, while a life of female rebellion, of 'significant action,' is a life that must be silenced, a life whose monstrous pen tells a terrible story“ (36).

Auch Dante Gabriel Rossetti greift in seinem Sonett 'Body's Beauty' das Bild der kreativen Lilith auf. Ihre „sweet tongue“ kann täuschen („deceive“) und so sitzt sie, „subtly of herself contemplative“ und verführt „men to watch the bright web she can / weave, / Till heart and body and life are in its hold“ (Rossetti: 403). Das Gemälde Rossettis von Lilith zeigt ebenfalls ihre gefährliche Schönheit, die Männer ins Unglück stürzt (siehe Abbildung 6). Das Weben eines Netzes als Sinnbild für die weibliche Schaffenskraft taucht auch in Alfred Lord Tennysons Gedicht über die Lady of Shalott auf. Die weibliche Kreativität in Form der Frau, die ihr Netz webt, wird in dem Sonett Rossettis als eine tödliche Gefahr für Männer dargestellt. Es ist eine Warnung vor der weiblichen Schöpferkraft und ihren trügerischen und gefährlichen Absichten. Zudem verweigert die monströse Frau ihre Rolle als Mutter und stellt so eine Gefahr für den Fortbestand der Menschheit



Abb. 6: 'Lady Lilith'

dar. So heißt es über Lilith in George MacDonalds Roman: „She [Lilith] does not care about her country. She sends witches around to teach the women spells that keep babies away ... Some say she is in league with the Shadow to put an end to the race“ (L: 157). Im nächsten Teil soll untersucht werden, wie Frauen diesen stereotypen Rollen zu entkommen suchten, indem sie ihre eigene Perspektive schilderten. Am radikalsten unterstrich Sarah Grand die

Beschränkungen der weiblichen Identität, indem sie ihre Heldin Angelica als Mann auftreten lässt.

#### 4.2 Die Frau als Mann

*„[T]he sight of two people getting into the taxi ... made me also ask whether there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness. And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female ... The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually cooperating. ... It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly” (Woolf: 1025-1029).*

Diese Idee von Virginia Woolf aus ihrer Studie *A Room of One's Own*, die Überschneidung von männlichen und weiblichen Eigenschaften eines Menschen, beschäftigte auch schon die New Woman-Autorinnen. Sarah Grand dramatisierte die Konstruktion von angeblich männlichen Eigenschaften und Lebensentwürfen, indem sie die Frau als Mann verkleidete. In der Konstruktion der Frau als Mann (oder auch in der Verwischung der Grenze zwischen Mann und Frau) hinterfragt sie die Idealisierung von Frauen durch die patriarchalische Gesellschaft des Viktorianismus und die Unzulänglichkeiten geschlechtsspezifischer Eigenschaften. Sie stellt die fundamentale Unterscheidung zwischen der männlichen und weiblichen Rolle in Frage und bringt die Kategorie der Geschlechter grundsätzlich ins Wanken. Das 'Männliche' oder 'Weibliche' sind in den *Heavenly Twins* keine von der Natur vorgegebene feste Größen, sondern flexibel und veränderbar. Um dies deutlich zu machen, nutzt sie zum einen Kinder, um aufzuzeigen, dass die Geschlechtergrenzen Erwachsener bei ihnen nicht existieren. Die Zwillinge lösen die etablierten Vorstellungen der Geschlechter auf und zeigen die Instabilität dieser Kategorie. Zum anderen verwendet sie das *cross-dressing* (die Verkleidung in das andere Geschlecht), um die Grenzen und Freiheiten der jeweiligen Rollen und die rein äußerliche Definition der Geschlechter zu unterstreichen. Sarah Grand weist so auf die Unfreiheiten und Widersprüche eines *proper* Frauenlebens hin, die die Frau dazu zwingt, sich zu verstellen. Sie betont die gesellschaftliche Konstruktion von Gender und zeigt, dass Frauen Masken tragen oder Rollen übernehmen müssen, um Akzeptanz zu finden und ihr wahre Identität auszuleben. Ausgangspunkt der Notwendigkeit einer Maske sind falsche Bilder von Weiblichkeit in der Gesellschaft. In einem ersten Schritt soll die Notwendigkeit von Frauen, in einer Gesellschaft Rollen zu spielen, analysiert werden. So kam schon Simone de Beauvoir in ihrer Studie *The Second Sex* zu dem Schluss: „One is not born but becomes a woman“ (Beauvoir: 1403).

#### 4.2.1 Feministische Diskurse über die Maskerade

In feministischen Diskursen wird deutlich, dass die Maskerade oder das Rollenspiel eine der ureigensten Eigenschaften von Frauen in einer (patriarchalischen) Gesellschaft ist, die ihnen durch männlich geprägte Frauenbilder oktroyiert werden. Das hängt damit zusammen, dass Frauen nicht so gesehen werden (oder sein dürfen) wie sie sind, sondern bestimmte Ideale (künstlerische, wissenschaftliche, gesellschaftliche) für sie kreiert werden, denen sie sich anpassen müssen, um akzeptiert zu werden. Diese Idealbilder entspringen stets männlichen Phantasien. Durch die Übernahme dieser vorgegebenen Rollen wird automatisch die Selbstfindung und Identitätsfindung der Frau gestört, da sie versucht, jemand anders zu sein. Doch so sehr sie sich auch anstrengt, kann sie ohnehin dem männlichen Ideal niemals entsprechen, da es ein künstliches ist. Diese verhinderte Entdeckung der eigenen Identität führt letztlich zu Krankheit oder Selbstzerstörung. Angesichts dieser Tragik schrieben die Feministinnen Hélène Cixous und Catherine Clément: „Women ... are double. They are allied with what is regular, according to the rules, since they are wives and mothers, and allied as well with those natural disturbances, their regular periods, which are the epitome of paradox, order and disorder“ (Cixous/Clément: 8). Diese Verdoppelung durch die Annahme einer Rolle verkörpert in den *Heavenly Twins* am deutlichsten Evadne. So bemerkt Dr. Galbraith gegenüber Lady Adeline über sie: „Your Evadne and Colonel Colquhoun's wife are two very different people ... the one is a very lively girl, the other a sad and bitter woman.“ (HT: 605). Evadnes Persönlichkeit ist tief gespalten zwischen ihrer Außenwirkung und dem, was sie wirklich denkt. Auch Angelica wird zum *double*, als sie, als Mann verkleidet, die Identität des Bruders annimmt.

Frauen entdecken die feminine Maske für sich, um leichter den gesellschaftlichen Ansprüchen zu genügen. Damit ist zum Beispiel die Inszenierung und Stilisierung von Sarah Grand in der Öffentlichkeit als feminine Lady gemeint, womit sie versuchte, ihre feministischen Forderungen abzumildern. In ihrem Anspruch, besonders weiblich zu erscheinen, um Kritik vorzubeugen, wird der Zwang von Frauen deutlich, sich zu verstellen, damit sie in einer patriarchalischen Gesellschaft Anerkennung finden. So war die viktorianische Frau in der Öffentlichkeit einem ständigen Rechtfertigungszwang ausgesetzt, der sich meist durch *self-denial* ausdrückte. Anti-Feministinnen wie Eliza Lynn Linton oder Ouida nutzten im Kontext der 'New Woman' ebenfalls Strategien der Maskerade. Als 'Karrierefrauen', die ohne Ehemann ihr Leben bestritten und sich selber versorgten, argumentierten sie mit konservativen Argumenten, dass der natürliche Platz der Frau in der häuslichen Sphäre liege, um sich vor Kritik zu schützen.



Das Konzept der Maskerade und Mimikry findet sich auch in den feministischen Theorien von Luce Irigaray wieder. Irigaray argumentiert, dass der direkte Aktionismus der Feministinnen ineffektiv sei, da er versuche, Frauen mit den Mitteln des Diskurses zu befreien, die sie patriarchalischen Strukturen unterordneten – Logik und Verstand (Heilmann, 2000: 123). Die feminine Rebellion müsse aber danach streben, die männliche Ordnung durch die Nachahmung männlicher Diskurse über Frauen zu unterlaufen (123). So diene eine exzessive Darstellung von Feminität dazu, die künstliche Natur von patriarchalischen Bildern bloßzustellen, so dass sich Männer in ihrem eigenen diskursiven Netz von Gender Stereotypen verstricken müssten (123). In einer ähnlichen Weise operiert die Künstlerin Cindy Sherman mit weiblichen Klischees. Sie spielt mit den stereotypen Bildern von Weiblichkeit und schlüpft in ihren Fotografien in verschiedene Rollen, um die ikonische und künstlich-medial gelenkte Sicht auf Frauen hervorzuheben. Ihre Fotografien spiegeln kunsthistorische und filmgeschichtliche 'Klassiker' der Frau wieder und verweisen auf die ikonenhafte Abbildung der Frau in der Kunst und den Medien. Die beiden Fotografien (Abbildung 7 und Abbildung 8) stammen aus ihrer Serie 'Film Stills', in der sie den Einfluss Hollywoods auf die Konstruktion von Weiblichkeit untersucht.



Abb. 7: 'Untitled Film Still # 13'



Abb. 8: 'Untitled Film Still # 21'

Der Akt der Verkleidung betont den sozial konstruierten Charakter von Gender und dessen nicht-biologischen, performativen Aspekt in der Konstruktion (Leitch: 25). Die Okkupation männlicher Stereotypen als feministische Technik der Subversion machte sich auch Sarah Grand zu nutze. Sowohl in ihren Romanen (Evadne erkrankt an ihrer Hyperfeminität) als auch in ihrer eigenen Stilisierung als feminine 'New Woman' inszenierte sie eine dezidiert feminine Vorstellung von Fraulichkeit. Damit gelang es ihr nicht nur, Zugang zu einer traditionellen Mittelklasseschicht zu erlangen, sondern sie verwirrte ihre Kritiker, die versuchten das Erscheinungsbild und die Überzeugungen Grands zu

unterscheiden, sich aber durch ihr feminines und elegantes Äußeres gewinnen ließen. So diene die Darstellung der Hyperfeminität dazu, patriarchalische Diskurse zu unterlaufen. Nach der Meinung von Irigary konstituiere die weibliche Maskerade den Eintritt der Frau in ein Wertesystem, das nicht das ihre sei, und in dem sie nur auftauchen und sich bewegen könne, wenn sie so verpackt sei, dass sie den Bedürfnissen, Sehnsüchten und Phantasien der Männern entspreche (Heilmann, 2000: 136).

Auch Simone de Beauvoir hat sich in ihren feministischen Studien mit dem Phänomen der weiblichen Maskerade auseinandergesetzt und auf die soziale Konstruktion der Geschlechterrollen hingewiesen. In ihrem Werk *The Second Sex* argumentiert sie, dass Frauen stets eine Rolle spielten, um die an sie gestellten Ansprüche zu erfüllen. Aber diese seien von dem männlichen Mythos des 'Ewig-Weiblichen' geprägt und orientieren sich nicht an der Realität. Da Männer sich die Frau als die 'Andere' vorstellen, sei ihr jegliche Form der Subjektivität genommen und sie werde zum Objekt reduziert. Beauvoir weist darauf hin, dass Frauen diese Ideologie verinnerlicht haben und so in einem permanenten Zustand der 'Inauthentizität' leben würden. Die Frau verbirgt und simuliert

„like all the oppressed ... deliberately ... her objective actuality; ... all who depend upon the caprice of a master, have learned to turn toward him a changeless smile or an enigmatic passivity; their real sentiments, their actual behaviour, are carefully hidden. And moreover woman is taught from adolescence to lie to men, to scheme, to be wily. In speaking to them she wears an artificial expression on her face; she is cautious, hypocritical, play-acting” (Beauvoir: 1411).

Wenn die Frau dem Bild des Mannes entsprechen will, so muss sie “accept herself as the Other” (1413). Diese Verstellung erkannte schon John Stuart Mill in seiner Schrift *The Subjection of Women*:

„What is now called the nature of women is an eminently artificial thing – the result of forced repression in some directions, unnatural stimulations in others. It may be asserted without scruple that no other class of dependents have had their character so entirely distorted from its natural proportions by their relation with their master” (Mill: 528).

Wir sehen diese Akzeptanz “the Other“ zu sein und sich zuliebe des “master“ zu verstellen in Evadnes gespaltener Persönlichkeit, die sie in den Augen Dr. Galbraiths zu zwei Frauen macht. Und selbst die selbstbewusste Angelica orientiert sich an den gesellschaftlichen Vorstellungen von Weiblichkeit und fragt sich, ob sie eine wahre Frau sei, wenn sie nicht ein kleines Kind trösten könne. So ist jede von Männern als akzeptable oder authentisch wahrgenommene Frau dabei, männlichen Vorstellungen zu entsprechen und lebt in einem Zustand, der sie von sich selber entfremden muss. Die extremste Form dieser Entfremdung finden wir bei Evadne. Am Ende des Romans scheint sie eine Gehirnwäsche durchlaufen zu

haben und hat keinerlei eigenständige Persönlichkeit mehr. Ihre Rolle der Hyperfeminität hat sie krank gemacht.

#### 4.2.2 Die New Woman-Romane und Genderkategorien

Das Thema der Verkleidung in den New Woman-Romanen als Mittel der Hinterfragung von Rollenverständnissen unterstreicht die im Laufe des 19. Jahrhunderts instabil gewordene Kategorie der Geschlechter. Kunstfiguren wie der Dandy oder die dekadente Bewegung trugen zu Ängsten und Unsicherheiten in Bezug auf Genderkategorien weiter bei. Auch die New Woman-Literatur hinterfragte dominante Definitionen von Weiblichkeit, mobilisierte Gegenentwürfe und forderte Ängste bezüglich der Geschlechtergrenzen heraus (Pykett: 21). Das Interesse der New Woman-Autorinnen an Fragen von Genderidentitäten und die Verwirrungen um die Genderrollen ihrer Figuren führte dazu, dass sie mit der dekadenten Strömung und der Kunstfigur des Dandys in Verbindung gebracht wurden (200). Im Folgenden soll zunächst auf die Instabilität der Geschlechterrollen am Ende des 19. Jahrhunderts eingegangen werden, um dann den literarischen Ausdruck dieser Instabilität in Sarah Grands *The Heavenly Twins* zu untersuchen.

##### 4.2.2.1 Instabilität von Gender

„When Adam delved and Eve span,  
No one need ask which was the man.  
Bicycling, footballing, scarce human,  
All wonder now, ‘Which is the woman?’  
But a new fear my bosom vexes;  
Tomorrow there may be no sexes!  
Unless, as end to all the bother,  
Each one in fact becomes the other”

(Punch, 27. April 1895, zitiert aus Ledger, 1995: 26).

Die Lebenswelt des *fin de siècle* war von einem tiefen Gefühl der Instabilität geprägt und die Kategorie, die zu diesem Zustand besonders beitrug, neben Fragen der Rasse und Klasse, war die des Gender. Die ‘New Woman’ wurde zum Angelpunkt dieser Unsicherheit. Der verweiblichte Mann (Dandy) galt als das Gegenstück zur vermännlichten Frau (‘New Woman’), deren Verbindung die Angst vor einer in das Geschlechterchaos gefallen Gesellschaft und den Untergang der Rasse bestätigte. Die veränderten Frauen ließen den Verfasser des obigen Gedichts (“An Angry Old Buffer“) fürchten, dass Frauen zu Männern und Männer zu Frauen würden. Das Satiremagazin *Punch* widmete sich in zahlreichen seiner Ausgaben dem Phänomen der männlichen Verweiblichung und weiblichen Vermännlichung

(Dowling: 445). Für *Punch* war der 'New Man' ein verängstigter und unterdrückter Hausmann einer emanzipierten 'New Woman' Ehefrau (Willis: 57). Der „New Man“ war in einem Wort „Woman“ (*Punch*, 24. Nov. 1894, zitiert aus Dowling: 445). Auch für die anti-feministische Schriftstellerin Eliza Lynn Linton war die 'New Woman' Ausgangspunkt für die Auflösung der Geschlechter:

„Their [the New Men's] morals are the morals of women, not of men ... Affiliated to the Wild Woman and their cause, they are themselves like women in all essentials of mind and character ... The truth is simply this – The unsexed woman pleases the unsexed man“ (Lynn Linton, *The Partisans*: 458-461).

Durch den Kontakt mit den neuen Frauen würden die Männer selber zu Frauen, wobei die weiblichen Qualitäten die Bedeutung einer Verweichlichung des Mannes hatten. Es war eine allgemeine Angst vor der Feminisierung der Gesellschaft. In dem Roman *The Bostonians* von Henry James äußert sich der Charakter Basil Ransom über diese angebliche Feminisierung: „The whole generation is womanized; the masculine tone is passing out of the world; it's feminine, a nervous, a hysterical, chattering ... an age of hollow phrases, and false delicacy and exaggerated solitudes and coddled sensibilities“ (James: 334). Diese fiktive Sichtweise von Ransom, die Zeit des *fin de siècle* sei bestimmt von einer minderwertigen, feminisierten Kultur, wurde von zahlreichen Kommentatoren der Zeit geteilt (Ledger, 1997: 177). Sie nahmen Weiblichkeit als allgegenwärtig und 'invasiv' wahr und verbanden die 'New Woman' auf paradoxe Weise mit dem Dandy. Die Genderfrage wurde zum primären Verbindungselement zwischen 'New Woman' und der dekadenten Bewegung.



Abb. 9: 'The New Woman'

Während die 'New Woman' als ein direkter Angriff auf die traditionelle Definition von Feminität gesehen wurde, unterlief der Dandy die viktorianische Wertschätzung eines robusten und muskulösen Begriffs von britischer Männlichkeit, der als essentiell für den Erhalt des Empire galt (Ledger,

1995: 22). Diese „crisis of masculinity“ im *fin de siècle* wurde nach Rita Felski, zu einem „provocative emblem of the contemporary crisis of values and the much proclaimed decadence of modern life. Masculinity, it seemed, could no longer be taken for granted as a stable, unitary, and self-evident reality“ (Felski: 92). In dem Cartoon aus der Zeitschrift *Punch* (Abbildung 9) fragen die beiden Damen (mit ihren Zigaretten und Krawatten mit

männlichen Attributen ausgestattet) den Mann: „You’re not leaving us, Jack! Tea will be here directly!“, worauf dieser antwortet: „Oh, I’m going for a cup of tea in the servants’ hall. I can’t get on without female society, you know!“. Die männlichen und weiblichen Rollen sind vertauscht.

Obwohl die 'New Woman' und der Dandy inhaltlich und literarisch wenig bis gar nichts gemeinsam hatten, wurden sie von der Presse und Öffentlichkeit der 1890er Jahren als verwandte Phänomene angesehen (Ledger, 1995: 24). Die Zeitgenossen betrachteten sie als natürliche Verbündete „as a couple sharing many attributes“, die beide „the institution of marriage“ herausforderten und „the borders between the sexes“ verwischten (Showalter, 1990: 169). In der Wahrnehmung der meisten Viktorianer galt: „The decadent was new and the New Woman was decadent“ (Dowling: 436). Beiden wurde der Vorwurf der sexuellen Dekadenz, der Verwischung von Geschlechterunterschieden, der Schädigung des Fortbestandes der englischen Rasse und damit der Bedrohung des Empires gemacht. Doch auch wenn sich selbst in den stereotypen Darstellungen der Populärkultur die großen Differenzen offenbarten – die Männer „lounging in exotic clothing and experimenting with pleasurable excesses“ im Gegensatz dazu „the New Woman pedals furiously on her bicycle or lectures to hostile audiences about the rights of women“ – konzentrierten sich die Kritiker bei beiden auf die Überschreitung festgelegter Gendernormen und ignorierten die Widersprüche (Mangum, 1994: 51). Die Abbildung 10 zeigt eine Frau in dekadenter Kleidung, die man vor allem an der großen Schleife und dem Tuch erkennen kann. Ihre Pose wirkt affektiert und selbstverleibt. Doch obwohl weiblich, trägt die Person auch einen Schnurrbart – sie ist weder ganz Mann noch ganz Frau.



Abb. 10: 'Sylvia Scarlet'

In der Unsicherheit der Geschlechterrollen muss man unterscheiden zwischen dem, was die konservative Öffentlichkeit als 'Ende' der Begriffe des Männlichen und Weiblichen empfand und den neuen Verständnissen von Geschlechterrollen der New Woman-Autorinnen und der dekadenten Literatur. Gerade in Bezug auf das Hinterfragen von Geschlechterrollen und das Aufbrechen von traditionellen Genderkategorien schienen die 'New Woman' und der Dandy ein gemeinsames Ziel zu verfolgen, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven (49). Die 'Feminisierung' der Texte

durch die männliche, dekadente Avantgarde war ein Teilaspekt der Unsicherheit von Genderidentitäten in der Literatur des *fin de siècle* (Felski: 92). Auch wenn die dort

präsentierten Bilder von Weiblichkeit äußerst problematisch waren, wurden sie in der allgemeinen Wahrnehmung als Bedrohung für die traditionellen Bilder betrachtet. Der entstehende Feminismus stellte die Rollen der Geschlechter aber noch viel grundsätzlicher in Frage und zielte darauf ab, neue Konzepte von Weiblichkeit zu entwickeln. Die New Woman-Literatur definierte Gender als eine soziale, nicht biologische Kategorie, in dem sie zeigte, dass Frauen traditionelle Verständnisse von Feminität von den patriarchalischen Strukturen wie Familie, Literatur, Ehe und Medizin aufgezwungen wurden (Heilmann, 2000: 118).

Die Autorinnen entwickelten neuartige Konzepte von Fraulichkeit, die in unterschiedlichem Maß mit konventionellen Rollen der Frau übereinstimmten, sich aber dezidiert von den einschränkenden Vorstellungen der passiven *womanliness* distanzierten. Damit versuchten sich die feministischen Autorinnen aus der männlichen Umklammerung zu befreien und die Definitionshoheit über Vorstellungen der Weiblichkeit zurückzuerlangen. Diese wahre Weiblichkeit sollte sich nicht durch Äußerlichkeiten, sondern durch innere weibliche Qualitäten auszeichnen. Carolyn Christensen Nelson sieht in der New Woman-Literatur einen Versuch, die komplexen Verhältnisse der Geschlechter untereinander abzubilden „through [the] interrogation of gender roles ... women writers of the decade revealed the complexity of issues relating to gender and evidenced a sophisticated, modern understanding of sexual issues” (Christensen Nelson, 1996: 2). Die Autorinnen hinterfragten die gewohnheitsbedingten Assoziationen von Genderunterschieden und biologischem Geschlecht, indem sie die soziale Konstruktion von Gender thematisierten (Pykett: 157). Dies wird in den *Heavenly Twins* auf verschiedene Weise deutlich gemacht.

#### **4.2.2.2 Genderfragen in *The Heavenly Twins***

Das zentrale Thema in Sarah Grands *The Heavenly Twins* ist die Konstruktion von Geschlechterrollen, was in erster Linie an den Zwillingen Angelica und Diavolo deutlich wird. Grand versucht durch sie, die falsche Teilung der Geschlechter in engelhaft-weibliche und teuflisch-männliche Rollen offen zu legen (Showalter, 1977: 205-206). Denn entgegen ihrer Namen ist Angelica der ehrgeizige und wutgeladene und Diavolo der blonde und versöhnliche Charakter. Der Roman begleitet die Zwillinge vom Kleinkind- bis in das junge Erwachsenenalter und beschreibt dabei bewusst die allmählichen Veränderungen und das Auseinanderdriften ihrer beiden Leben (206). Die anfänglich symbiotische Beziehung der Zwillinge wird durch die Pubertät und die neuen Rollenerwartungen gestört. Als Kinder sind beide androgyn und austauschbar, aber mit dem Alter, vor allem der Pubertät, entfremden sie sich durch die sozial konditionierten Unterschiede (206). Trotzdem Angelica die begabtere,

klügere und ambitioniertere ist, bekommt ihr Bruder Diavolo die Möglichkeit einer umfassenden Bildung (206). Während ihr Bruder nach Sandhurst geschickt wird, findet sich Angelica vordergründig mit der Rolle als Ehefrau ab, wobei sie eigentlich die Ehe als Weg zu größeren Freiheiten betrachtet. Als identische aber verschieden geschlechtliche Zwillinge verwerfen Angelica und Diavolo biologische Argumente über die angeborenen Unterschiede der Geschlechter und unterstreichen stattdessen die performative Natur von Gender (Heilmann, 2004: 59).

In der Gegenüberstellung von verschieden geschlechtlichen Zwillingen, deren Geschlechterrollen mit ihren natürlichen Eigenschaften kollidieren, fordert Grand auf ganz explizite Weise die soziale Konstruktion von Gender heraus (Heilmann, 2000: 130). Durch die Portraitierung von Kindern kann sie Identitäten darstellen, die durch innere Qualitäten und nicht das Geschlecht geprägt sind. Kinder ermöglichen die äußerlichen Zwänge und gesellschaftliche Prägung in der Identitätsbildung zu zeigen, die der Theorie einer biologisch vorgegebenen, weiblichen und männlichen Identität widersprechen. Sie enthüllen, wie bestimmte Mechanismen gesellschaftlicher Konventionen dazu beitragen, eine geschlechtlich definierte Identität zu konstruieren und aufzuzwingen. Nicht nur in den *Heavenly Twins* auch in *The Beth Book* widmet sich Grand zu einem großen Teil dem Portrait von wilden und idiosynkratischen Kindern, die das Glück haben, eine unkonventionelle Kindheit zu genießen (Pykett: 157). Die beiden 'himmlischen Zwillinge', Diavolo und Angelica, werden in einer recht langen Periode einer *pre-gendered existence* dargestellt, in der Angelica – die aktivere sowie verbal und physisch herausforderndere Person – am stärksten die Charakteristika zeigt, die konventionell als maskulin umschrieben werden (157). Die Erzählung von Grand konzentriert sich auf den Widerstand der Zwillinge, sich den sozial zugewiesenen Rollen zu ergeben. Fast bis zum Ende des Romans bleibt Angelica der „spirited female devil“, während Diavolo der kulturellen Maskulinisierung widersteht und eine sensible „quasi-angelic creature“ bleibt – eine Art 'New Man' (157).

Angelicas Eigenschaften stehen in Widerspruch zu der ihr vorgegebenen weiblichen Rolle. Dies erkennt sie und fordert immer wieder männliche Privilegien für sich ein. Diavolos Name reflektiert Angelicas Wesen in einem sehr viel größeren Maß als sein Eigenes (Heilmann, 2000: 130). Angelica ist größer, stärker und schlauer als Diavolo. Ihre Namen stehen im Widerspruch zu ihren Persönlichkeiten und spiegeln ihre gesellschaftlichen Rollen wieder (Ledger, 1997: 116). Sie ist „the taller, stronger and wicked of the two“, die Anführerin bei all ihren Streichen und ihm auch intellektuell überlegen (HT: 126). Sie sehnt sich nach einer Karriere, während er mit einem *feminine lifestyle* zufrieden wäre. Dennoch

wird er auf ein aktives öffentliches Leben vorbereitet und sie zur Häuslichkeit 'verdammt'. Als Kinder ermöglicht ihnen die Fusion unterschiedlicher Geschlechteridentitäten und die elterliche Toleranz, ihre Gendergrenzen zu transzendieren (Heilmann, 2000: 130). Sie tauschen mehrfach ihre Kleider und spielen den jeweils anderen. Anders als das *cross-dressing* mit dem sie sich als junge Frau zu einem Mann macht, wird es akzeptiert, wenn Angelica als Kind mit ihrem Bruder die Rollen vertauscht. Ihre wechselnden Identitäten werden als Spaß gesehen und nicht als eine Rebellion gegen die normativen Erwartungen an die Geschlechterrollen (Heilmann, 2004: 64). Der Tausch der Kleidung von den Zwillingen bei der Hochzeit von Evadne veranschaulicht die Umkehrung der Geschlechterrollen, die sich in ihren Persönlichkeiten manifestiert.

Angelica kommt schließlich zu der Überzeugung, dass sie und Diavolo vertauscht worden sind:

„'Please, sir,' she said, 'there must have been some mistake. Diavolo and I find that we are mixed somehow wrong, and I got his mind and he got mine. I can do his lessons quite easily, but I can't do my own; and he can do mine, but he can't do these' – holding up the books. 'It's like this, you see. I can't learn from a lady, and he can't learn from a man. So I am going to be your pupil, and he's going to be Miss Apsley's. You don't understand twins, I expect. It's always awkward about them; there's so often something wrong. With us, you know, the fact of the matter is that *I* am Diavolo and *he* is me'“ (HT: 124).

Angelica besteht auf eine gleichberechtigte Behandlung mit ihrem Bruder, lehnt die ihr zugewiesene Rolle ab und fordert ihr Recht auf eine angemessene Bildung bestimmend ein. Auch in ihren Beziehungen zu Männern lässt sie sich nicht in die Rolle der unterwürfigen und passiven Frau drängen. Dies zeigt Angelica ganz besonders deutlich und auf distinktiv 'unfeminine' Weise, als sie einem Freund der Familie einen Heiratsantrag macht und absolute Freiheit in der Verbindung einfordert: „'Marry Me!' said Angelica, stamping her foot at him – ,marry me, and let me do as I like!'“ (321). Bevor sie in ihrer trotzig-dominanten Art die Ehe mit Mr. Kilroy geradezu einfordert, trifft sie ihn im Park des elterlichen Anwesens und erteilt zunächst seinem Pferd eine Lektion: “When he saw her he dismounted, and Angelica snatched the whip from his hand, and clenching her teeth gave the horse a vicious slash with it, which set him off at a gallop into the woods“ (321). Angelicas Stampfen mit den Füßen, ihr Knirschen mit den Zähnen und letztlich der Peitschenhieb machen deutlich, dass sie aus Trotz handelt und die Ehe für sie ein Mittel ist, sich gewisse Freiheiten zu ermöglichen. Angelica ist in diesem Moment in Wut und Verzweiflung darüber, dass ihr Bruder nach Sandhurst geschickt und sie in die Gesellschaft eingeführt werden soll. Angelica will sich nicht damit abfinden, dass über sie entschieden wird, sondern sie will selbst entscheiden.



Während sich Angelica als 'New Woman' erweist, die sich nicht mit der ihr zugewiesenen Rolle begnügen will, entwickelt sich Diavolo zu einer Art 'New Man', der die Herabwürdigung der Frau durch eine patriarchalische Tradition durchschaut (Ledger, 1997: 116). In seiner Lektüre klassischer griechischer Literatur, der Analyse der Mythologie und Interpretation der Bibel weist er seinen Großvater in humorige Art auf die frauenfeindlichen und vor allem widersprüchlichen Urteile über Frauen hin:

„'Beastly bad tone about women in the Classics,' Diavolo remarked; 'don't you think so, sir?' 'Ah, my boy, you don't know women yet!' the old duke responded. 'Then I've not made the most of my opportunities ... But what I object to in these classical chaps ... is the way they sneaked and snivelled about women's faults, as if they had none of their own!'" (HT: 272).

Für Diavolos Großvater ist sein Enkel auf dem besten Weg "a champion of women" zu werden, was Diavolo mit der Aussage kommentiert: „I think it's the other way on now; *we* shall want champions soon'" (273). Diavolo legt biblische Mythen wie die Vertreibung aus dem Paradies wörtlich aus und verunsichert damit seinen Großvater, indem er nicht der Frau, sondern dem Mann die schwache Rolle zuschreibt:

„'I've thought a good deal about that story myself, and it doesn't seem to me to prove that women are weak, but rather the contrary. For you see, the woman could tempt the man easily enough: but it took the very old devil himself to tempt the woman.' ... 'And, at any rate ... it happened a good while ago ... and it's just as likely as not that it was Adam whom the devil first put up to a thing or two, and Eve got it out of him – for I grant you that women are curious ...' 'Well, yes,' said the duke. 'In my experience, I always found that we were just about one as bad as the other' – and he chuckled. 'Then, we may conclude that there is a doubt about that Garden of Eden story whichever way you look at it, and it's too old for an argument at any rate,' said Diavolo. 'But there is no doubt about the redemption. It was a woman who managed that little affair ...' 'Why the devil don't you speak English, sir!' the duke burst out testily" (261).

Grand entlarvt Genderstereotypen, indem sie mangelnde Logik und Irrationalität mit betont maskulin-dominanten Verhalten assoziiert – wie das Schreien des Großvaters, wenn ihm die Argumente ausgehen (Heilmann, 2004: 61). Es ist zudem stets Diavolo, der kleine feministische Studien in Situationen der männlichen Intimität zwischen Großvater und Enkel vorführt. Die Zwillinge ermöglichen Grand auf komische Weise, die Konstruktionen von Geschlechtern durch Religion und Mythologie zu offenbaren und wirken dadurch weniger bedrohlich als Evadne und ihre feministischen Ausführungen. Dennoch ist die Ernsthaftigkeit ihrer Analysen von gleicher Signifikanz wie Evadnes. Indem die Zwillinge das einschüchternde Potential von Evadne durch das komödiantenhafte zerstreuen, geben sie ihr nicht nur Recht, sondern radikalisierten ihre Aussagen zusätzlich, da ihre humoristischen Betrachtungen viel tief greifender die Ungleichheiten der Geschlechter anprangern (59).

Ein Wendepunkt in der Beziehung der Zwillinge und in der Entwicklung von Angelica vollzieht sich mit der Pubertät. Grand macht darauf aufmerksam, dass die Vorstellungen der *proper feminine* in der Pubertät an Frauen herangetragen werden. Zusammenfallend mit dem Übergang von der Androgynität der Kindheit zu einem *gender training* im Teenageralter bricht auch die quasi-symbiotische Beziehung der Zwillinge auseinander. Ab der Pubertät muss Angelica mit den Rollenverständnissen von Fraulichkeit konformieren. Während ihre Eigenheiten als Mädchen toleriert werden, muss sie als junge Frau den gesellschaftlichen Konventionen entsprechen, sich einen Ehemann suchen und ihre Abenteuer aufgeben. In der Pubertät werden die anarchischen Spiele der Zwillinge und ihre vormals lustigen Verkleidungen zu Überschreitungen. Nun sollen beide den gesellschaftlichen Normen entsprechen: Diavolo wird nach Sandhurst geschickt und Angelica soll in die Gesellschaft eingeführt werden, um einen passenden Ehemann zu finden. Die neuen Erwartungen an Angelica zeigen sich in ihrer neuen Erscheinung: „She came down to the drawing room quite shyly in her first long dinner dress, with her dark hair coiled neatly high on her head.” (HT: 274). Ihr Bruder ist verstört durch die Verwandlung seiner Schwester, auch wenn diese ihm versichert, es handle sich nur um „a disguise“. Das Bild von Weiblichkeit wird in dieser Szene als das Produkt einer Inszenierung und von außen aufgetragenen Maskerade entlarvt. Sobald Angelica die Maske der Feminität auferlegt wird, verliert sie ihre Freiheit, mit Genderkategorien zu spielen (Heilmann, 2000: 131).

Grand zeichnet die beschädigenden Einflüsse der femininen Sozialisation in ihren Figuren nach und macht darauf aufmerksam, dass das 'stumm machen' von Mädchen in der Pubertät und die Festlegung der Geschlechterrollen die Entwicklung der weiblichen Psyche beschädigt (Heilmann, 2004: 30). Diese Sichtweise Sarah Grands wurde ein Jahrhundert später durch eine soziologische Studie von Lyn Mikel Brown und Carol Gilligan *Meeting at the Crossroads* bestätigt, die die Entmachtung von Frauen an ihrem Verlust von Selbstbewusstsein in der Jugend festmachten. In der Pubertät erlebte die große Mehrheit von Schulmädchen der untersuchten Gruppe einen Prozess der inneren Entfremdung, der sie ängstlich gegenüber den Konsequenzen konfrontativer Situationen machte und willens, ihre eigenen Bedürfnisse zugunsten einer äußerlichen Harmonie zu opfern (Mikel Brown/Gilligan: 42). Noch im Alter von zehn Jahren oder jünger konnten Mädchen negative Emotionen ausdrücken und zeigten beachtenswerte Energien und Fähigkeiten, sich und ihren Gefühlen Gehör zu verschaffen, während dieselben Mädchen später in ihrer Jugend enorme Schwierigkeiten hatten, Ablehnung und Wut zu zeigen (43). Sobald sie mit den weiblichen Rollenerwartungen konfrontiert wurden, lehnten sie ihren Kinderwiderstand als jugenhaftes

(„tomboyish“), unfeminines und unangemessenes Verhalten ab (44). Erwachsene Frauen – Mütter und Lehrerinnen – waren besonders einflussreich in diesem Prozess der Entmutigung (44). So finden wir auch in Grands Roman Evadnes und Ediths Mutter in der Verantwortung, ihre Töchter in eine unterwürfige und ignorante Rolle zu drängen. Die Problematik des Wechsels zwischen wildem, unbedarftem Mädchen und eleganter, femininer Frau wird an Angelica deutlich, deren Ausweg darin besteht, sich als Junge zu verkleiden und eine zweite Identität anzunehmen.

#### 4.2.3 Maskerade in *The Heavenly Twins*

„How nice it would be to be a man. She fancied she was one till she felt her very body grow strong and hard and shaped like a man's. She felt the great freedom opened to her, no place shut off from her, the long chain broken, all work possible for her, no law to say this and this is for woman. You are a woman. ... Oh, how beautiful to be a man and be able to care of and defend all the creatures weaker and smaller than you are” (Schreiner, *From Man to Man*, zitiert aus Showalter, 1977: 203).

Den Wunsch ein Mann zu sein, äußert auch die Protagonistin Rebekah in Olive Schreiners Roman *From Man to Man*. Viele Feministinnen brachten die Sehnsucht, sich vom Joch der Feminität zu befreien, in dem Wunsch zum Ausdruck, ein Mann zu sein (Showalter, 1977: 192). Die Verwirklichung dieses Wunsches integrierten viele New Woman-Autorinnen mittels der *cross-dressing* Erzählungen in ihre Romane. Sie kritisierten damit die männlich dominierte Gesellschaftsordnung und entlarvten die Ideale, die Frauen zwangen, sich zu 'verstellen' oder 'verkleiden'. Das *cross-dressing* von Frauen wurde von der viktorianischen Frauenbewegung als Metapher wiederbelebt. Es demonstrierte den performativen Charakter von Gender und forderte biologische Vorstellungen von Geschlechtsunterschieden heraus, die dazu dienten, die Entmachtung der Frau als Produkt der Natur zu rationalisieren (Heilmann, 2000: 118). Die Verkleidungserzählungen zeigten, dass es die 'Verkleidung' war und nicht der Körper, der Gender festschrieb und dem Träger soziale Macht übertrug. Da man Frauen in der dominanten Ideologie die Autonomie über den eigenen Körper verweigerte (Frauen wurden in der viktorianischen Ideologie als Reproduktionsmaschinen gesehen), verwandelten die weiblichen Autorinnen ganz bewusst den Körper in einen Ort des weiblichen Widerstandes. Die Verkleidungsplots destabilisierten die viktorianischen *body politics*.

Das Umschreiben des Jekyll-und-Hyde Themas aus feministischer Perspektive sollte darauf aufmerksam machen, dass nicht der Wechsel des Körpers oder des Verhaltens entscheidend war, sondern die Wahrnehmung der Gesellschaft von zwei sich diametral gegenüberstehenden Geschlechtern, die moralische Werturteile über individuelle Handlungen festlegte (119). Ein Verhalten, das bei Angelicas oder Evadnes Bruder als akzeptabel

angenommen wurde, nahm geradezu kriminelle Dimensionen bei einer Frau an. Was wirklich zählen sollte in zwischenmenschlichen Beziehungen, war nicht das Geschlecht einer Person, sondern Moralität oder Immoralität, konstruktive oder destruktive menschliche Verhaltensweisen (119-20). Die *cross-dressing* Erzählungen tragen häufig eine Warnung in sich, dass die Gesellschaft aufmerksamer sein sollte, gegenüber dem gesunden Wunsch von Frauen, ein erfülltes Leben zu führen und weniger tolerant sein sollte, gegenüber männlichem Fehlverhalten (120). So hätte Angelica, wenn sie in ihrer Künstlerkarriere unterstützt worden wäre, in ihrer Langeweile nicht nach Zerstreuung gesucht und sich als Mann verkleidet. Angelica nimmt keine vollkommen neue Genderidentität an, sondern ergänzt ihre Erfahrung von Feminität durch 'geheime' maskuline Eskapaden (119). Sie versucht den physischen und sozialen Grenzen zu entfliehen, indem sie die patriarchalische Festschreibung von Feminität durch ihre Verkleidung unterläuft.

In den *Heavenly Twins* inszeniert Sarah Grand Gender als eine fließende Kategorie, einen performativen Akt, der im Zusammenspiel von Verkörperungs- und Identifikationsprozessen der Arbeit eines Autors oder Schauspielers ähnelt (Heilmann, 2004: 45):

„[It was] not a bit more marvellous in real life than it would have been upon the stage – a mere exercise of the actor's faculty under the most favourable circumstances; and not a bit more marvellous than to create a character as an author does in a book; the process is analogous” (HT: 456).

Die Transformation von Angelica in ihren Bruder Diavolo ermöglicht es Grand, auf die Konstruktion von Geschlechterrollen sowie auf die Zwänge und Widersprüche weiblicher Lebenswelten hinzuweisen. Es ist bereits deutlich geworden, dass Grand mit Angelica eine Figur kreiert hat, die sich nicht mit der ihr vorgeschriebenen Geschlechterrolle abfinden will und auf vielfältige Weise, meist im Zusammenspiel mit ihrem Bruder, die Grenzen zwischen den Geschlechtern überschreitet. Diese Überschreitung der Gendernormen spitzt sich auf besondere Weise in dem eingeschobenen Kapitel 'The Tenor and the Boy' zu. Angelica nimmt die Maskerade ihres Bruders an, um größere Freiheit zu gewinnen und ihrem eintönigen Alltag zu entfliehen. Ursprung für ihre Verkleidung ist außerdem die Wut, dass man sie von einer (musikalischen) Ausbildung abgehalten hat:

„I was not supposed to have any bent, I found a big groove ready waiting for me when I grew up, and in that I was expected to live whether it suited me or not. It did not suit me. It was deep and narrow, and gave me no room to move. You see, I loved to make music. Art! That was it ... I wanted to do as well as to be, and I knew [what] I wanted to do; but when the time came for me to begin, my friends ... came out to oppose me ... I felt a galling sense of restraint ... and determined to break the law that imposed it ... [and] see the world as men see it ... and so I prepared this disguise ...“ (450-3).

In ihrer weiblichen Identität sieht sie sich wie in einem Gefängnis, dem sie nur durch die männliche Verkleidung entfliehen kann.

Doch nicht erst die Rolle Diavolos, sondern bereits ihre Ehe ist eine Art Maskerade, durch die sie sich mehr Freiheit erhofft hatte. Nach dem Zusammenstoß mit ihren Eltern übernimmt Angelica zwei verschiedene Maskeraden: Ehefrau und Mann (Heilmann, 2000: 132). In der Rolle ihres Bruders genießt sie auf einmal die Freiheit, sich ungehindert zu bewegen und eine unvoreingenommene Freundschaft zu einem Mann zu genießen. Es ist die Realisierung einer Fantasie der Befreiung von den Zwängen ihres Geschlechts (Pykett: 159). Für Angelica ist die Verkleidung der einzige Ausweg, ihrer Persönlichkeit und ihren Sehnsüchten gerecht zu werden, da ihr diese Art der Unterhaltung und Freundschaft als Frau verwehrt bleibt. Sie muss feststellen, dass ihr „dress was an obstacle. As a woman, I could not expect to be treated by men with as much respect as they show to each other“ (HT: 451). Angelica macht gegenüber ihrem Freund, dem Tenor, die Übereinstimmung mit ihrer männlichen Identität deutlich:

„I told you nothing that was not absolutely true ... from Diavolo's point of view. I assumed his manner and habits when I put these things on, imitated him in everything, tried to think his thoughts and looked at myself from his point of view; in fact my difficulty was to remember that I was not him. I used to forget sometimes and think I was ...“ (452).

Aber die Verkleidung wird für sie mehr als eine bloße Freizeitbetätigung, sondern auch ein Protestmittel:

„I wanted to go out there and then. I wanted to be free to go and come as I would. I felt a galling sense of restraint all at once, and I determined to break the law that imposed it; and that alone was a satisfaction – the finding of one law I could break“ (451).

Die Rolle des Mannes ist ein Widerstandsmoment und offeriert die Möglichkeit, sich gegen die Normen der Gesellschaft aufzulehnen.

Angelica macht mit ihrer Verkleidung deutlich, dass es nicht die Persönlichkeit ist, die einen Menschen ausmacht und sein Leben bestimmt, sondern seine Kleidung.

„But isn't it surprising the difference dress makes? I should hardly have thought it possible to convert a substantial young woman into such a slender, delicate-looking boy as I make. But it just shows how important dress is!“ (452).

Die Kleidung hat nicht nur soziale Sprengkraft, sondern auch eine psychologische Wirksamkeit „gendering the mind in addition to the body.“ (Heilmann, 2000: 125). Angelica offenbart wie sehr die Rolle des Bruders mit ihr verbunden war: „I was a genuine boy, I moved like a boy, I felt like a boy, I was my own brother in very truth“ (HT: 456). Das Kostüm vitalisiert sie. Im Gegensatz dazu präsentierten männliche Autoren männliche *cross-dresser* als kastrierte, geschlechtslose und traurige Neutren, wie in George Moores *Celibate Lives* (1927), wo sich Albert Nobbs durch sein Kostüm nicht gestärkt, sondern traumatisiert

fühlt (Heilmann, 2000: 125). Nachdem ihre Verkleidung entlarvt wird, resümiert Angelica über ihren Machtgewinn:

„I had the ability to be something more than a young lady, fiddling away her time on useless trifles, but I was not allowed to apply it systematically, and ability is like steam – a great power when properly applied, a great danger otherwise ... This is the explosion,’ glancing round the disordered room, and then looking down at her masculine attire“ (HT: 450).

Angelica zeigt die Energie, die in ihr steckt und dass diese ungenutzt bleibt. Für sie besteht der größte Reiz der Beziehung zu dem Tenor der Gemeinde darin, sich von den gesellschaftlichen Hindernissen zu befreien und eine vorurteilsfreie Freundschaft zu pflegen (Ledger, 1997: 117). Sie erklärt ihm, nachdem ihre weibliche Identität entlarvt wird:

„The charm – the charm ... has all been in the delight of associating with a man intimately who did not know I was a woman. I have enjoyed the benefit of free intercourse with your masculine mind undiluted by your masculine prejudices and proclivities with regard to my sex“ (HT: 458).

Sobald er ihr wahres Geschlecht gekannt hätte, wäre “the pleasure of your companionship ... spoiled for me, so unwholesomely is the imagination of man affected by ideas of sex” (458). Die Verkleidung als Mann gibt Angelica das Gefühl der Macht und die Freiheit, eine unvoreingenommene Beziehung mit einem Mann zu pflegen.

Aus der Maskerade von Angelica ergibt sich dennoch eine unvermeidbare sexuelle Krise, aufgrund der sich steigernden Attraktivität, die sie/er für den Tenor darstellt. So ist die gesamte Episode mit einer doppeldeutigen Sexualität aufgeladen: Der Tenor fühlt sich eindeutig zu dem Jungen hingezogen, aber es bleibt unklar, ob es sich dabei um eine homoerotische Anziehung handelt oder eine Attraktion gegenüber Angelicas essentieller Weiblichkeit, die sie trotz ihrer Verkleidung ausstrahlt (Pykett: 160). Die Beziehung deutet ein ambivalentes Szenario gleichgeschlechtlicher Zuneigung und verschwommener Geschlechterabgrenzungen an. Schon nach ihrem ersten Treffen schaut er nach ihm/ihr bei Tag und Nacht und vor ihrem vierten Treffen wacht er aus einem „queer dream“ auf, als er den Jungen Violine spielend vor seiner Tür antrifft. Von da an „[h]is heart burned within him: It was no use to tell himself that the Boy was only a boy“ (HT: 396). Als Diavolo verbringt Angelica eine Reihe von nächtlichen Besuchen beim Tenor, bei denen er ihn/sie bewundert. Zugleich aber idealisiert er tagsüber die reale Angelica aus der Ferne bei ihren Kirchenbesuchen.

Die Mehrdeutigkeit der Anziehung wird weiter gefördert, da sich Angelica nicht in einen ‘männlichen’ Mann transformiert, sondern in ihrer Verkleidung eine androgyne, die gängigen Geschlechterdefinitionen transzendierende Kategorie darstellt. Es ist keine eindeutig männliche Ausstrahlung, die den Tenor anzieht, denn er sieht in ihm/ihr

„[w]hen you play [the violin] you are like that creature in the ,Witch of Atlas’:

A sexless thing it was, and in its growth  
It seemed to have developed no defect  
Of either sex, yet all the grace of both" (403).

Auf eine verwirrte Art begehrt der Tenor den androgynen 'Boy' und fühlt ihm gegenüber „a something of that something which he knew he needed but could not name“ (382). Auf diese Weise wird deutlich die Art von Liebe angedeutet, die in der englischen Sprache bis in die 1890er Jahre keine Bezeichnung hatte „the love that dare not speak its name“ (Ledger, 1997: 116). Die Szene im Boot ist Schluss- und Höhepunkt der homoerotischen Spannung, die sich zwischen beiden aufbaut. In dieser geradezu halluzinatorischen Episode einer Traumwelt lösen sich die Gendergrenzen auf und 're-formieren' sich in verunsichernder Weise (Pykett: 159). Die zahlreichen sexuellen Anspielungen – „delight too late begun and too soon ended“ – die Pausen in der Rede des Jungen, die „landmarks“, die der Tenor nicht wahrnimmt, all diese Faktoren offenbaren die homosexuelle Kodierung der Szene (Heilmann, 2000: 133). Die Beschreibung der Bootsfahrt erinnert an eine romantische Verabredung: „Air perfumed with flowers; music, motion, warmth, and stillness; moonlit meadows, shadowy woods, the river, and the boat. ... But exaltation cannot last beyond a certain time at that hight, and then comes the inevitable reaction“ (HT: 441). Als der Tenor sich im Boot auf den 'Boy' zu bewegt, wird sich Angelica plötzlich der sexuellen Implikationen ihres engen Kontaktes bewusst und ist nicht länger im Stande, die Maskerade aufrecht zu erhalten. Er/Sie verliert seine/ihre Balance und stürzt in den Fluss.

Die schockierte Realisierung des wahren Geschlechts von Diavolo/Angelica wird begleitet von der noch beunruhigenderen Wahrnehmung der spezifischen Art seiner Sehnsucht (Heilmann, 2000: 132). Die Offenbarung, dass der 'Boy' in Wirklichkeit die aus der Ferne angehimmelte Angelica ist, wird gefolgt von dem Tod des Tenors. Die Gedanken des Tenors kurz vor seinem Tod zeigen, dass er unfähig ist, seine Sehnsüchte nach dem Jungen zu kontrollieren: „How sick he was of the whole subject! If only it would let him alone! But what pretty ways he had ... What a dear, dear lad he had been ...if only the Boy had been left him!“ (HT: 504). Der Tenor ist dominiert von den Sehnsüchten nach dem Jungen und nicht nach Angelica. Die Überschreitungen von dem Tenor und Angelica werden mit seinem Tod und ihrer resignierten Akzeptanz der Rolle als Ehefrau bestraft (Heilmann, 2004: 65). Auch wenn beim Leser Verständnis für Angelicas Situation geweckt wird, so ist ihre Verkleidung nicht die Lösung der Probleme, sondern Ursprung ihrer Sinnkrise.

Als Angelica einen kleinen Jungen am Grab des Tenors trauern sieht und nicht fähig ist, diesen zu trösten, merkt sie, dass sie nicht der ihr von der Gesellschaft als Frau vorgegebenen Rolle einer mütterlichen Identität gerecht wird: „All that was womanly in Angelica went out

to the poor little fellow. She would have liked to have comforted him, but what could she say or do? Alas! Alas! A woman who cannot comfort a child, what sort of a woman is she?" (HT: 519). Die Szene macht deutlich, dass Angelica mit ihrer Rolle als Frau kämpft und mütterliche Gefühle auch für sie Weiblichkeit auszeichnen. Frauen, die sich nicht wohl fühlen in der Rolle der Mutter, sind auch für sie keine 'echten' Frauen. Geplagt von ihren Schuldgefühlen und dem Mangel, den sie in Bezug auf ihre weibliche Identität wahrnimmt, kehrt sie reumütig zu ihrem Ehemann zurück. Wie in einer umgekehrten Wiederholung ihres Heiratsantrages, als wolle sie ihre soziale Grenzüberschreitung rückgängig machen, bittet sie ihren Mann um Verzeihung und erkennt die Rolle der Mrs. Kilroy of Ilverthorpe an. Indem sie sich ihrem Ehemann anbietet, nimmt sie wieder die vormalige Maskerade der Femininität an, der sie versucht hatte, durch das *cross-dressing* zu entfliehen (Heilmann, 2000: 135). Angelica wechselt die männliche für die weibliche Maske der Unterwürfigkeit und Reumütigkeit, nachdem sie an dem Fall des Tenors beteiligt war.

Der Roman veranschaulicht so, dass das Spielen von Rollen in einer patriarchalischen Gesellschaft eine unvermeidbare Grundbedingung der weiblichen Existenz darstellt. Angelica soll durch die Rückkehr zu der femininen Rolle aber nicht bestraft werden, sondern es soll deutlich werden, dass es für sie keinen anderen Ausweg in einer patriarchalischen Gesellschaft gibt. Das Ideal ist eine Identität, die den verschiedenen Neigungen eines Menschen gerecht wird, wie die folgende Aussage von Angelica zeigt: "I believe it is the attributes of both minds, masculine and feminine, perfectly united in one person of either sex" (HT: 403). Angelica macht damit deutlich, dass sie zwischen den vorgegebenen Geschlechtern steht. Selbst als sie sich als Junge verkleidet, ist sie nicht eindeutig männlich, genauso wenig wie sie in ihrer weiblichen 'Maskerade' eindeutig weiblich ist. Die androgyne Identität als 'Boy' spiegelt ihre zufriedene Identität als Kind wieder. Angelica veranschaulicht, dass die Identitäten von Menschen offen sind; dass sie sich nicht durch ein Geschlecht definieren lassen, sondern Kategorisierungen dieser Art Persönlichkeiten einschränken und in ihrer Identitätsfindung verwirren. Sarah Grand geht es um eine Identität, die traditionelle Gendergrenzen überschreitet. Auch Evadne will sich nicht mit der femininen Rolle abfinden. Doch im Gegensatz zu Angelica scheitert sie in ihrem Versuch, sich von den konventionellen Bildern der Weiblichkeit zu befreien und gibt sich schließlich selber auf, indem sie eine Maske der kranken, übernervösen Hyperfemininität annimmt.

Beide Frauen, Angelica und Evadne, begrüßen zunächst die weibliche Technik der Verkleidung als Form ihres Selbstausseschlusses und des Widerstandes (komische Subversion und stiller Ungehorsam), womit sie anfänglich erfolgreich sind (Heilmann, 2004: 62).



Während Evadne nach außen den Erwartungen ihrer Eltern scheinbar gehorcht, kann sie im Verborgenen lesen, was sie will. In ihrer stillen Art ist Evadne wie Angelica in den performativen Akt der Genderrollen involviert mit dem Unterschied, dass sie die normativen Erwartungen nachahmt, während Angelica diese zum explodieren bringt (62). Die stille Rebellion von Evadne bleibt solange unbemerkt, bis es zur Kollision mit ihrer sozialen Rolle und dem Status und der Macht des Mannes kommt (62). Zwar akzeptiert Evadnes Mann die platonische Ehe und die unkonventionellen Ansichten seiner Frau im Privaten, aber er beschwört sie, jedweder öffentlichen Aktivität zu entsagen, um ihn nicht lächerlich zu machen. In ähnlicher Weise werden die *cross-dressing* Spiele der Zwillinge solange akzeptiert, wie sie Kinder sind. Als harmlose Unterhaltung wird ihre vor-pubertäre Androgynität nicht als eine Gefahr für die patriarchalische Ordnung gesehen (64). Auf unterschiedliche Art illustrieren Angelica und Evadne die Notwendigkeit, dass Frauen sich aktiv und kontinuierlich Erwartungen von Genderrollen widersetzen müssen, wenn sie als Individuen überleben wollen (65). Evadnes Mimikry der Hyperfeminität gegenüber ihrem zweiten Ehemann ist vollkommen ineffektiv, da sie ihre Stimme verliert und in ein „simulacrum of ladyhood“ verfällt (72). Gerade in der Rolle der Frau als Künstlerin zeigt sich, wie wichtig es ist, der eigenen Stimme Ausdruck zu verleihen.

#### 4.3 Die Frau als Künstlerin

*„They tell us, we mistake our sex and way  
Good breeding, fashion, dancing, dressing, play  
Are the accomplishments we shou’d desire;  
To write, or read, or think, or to enquire  
Wou’d cloud our beauty, and exhaust our time,  
And interrupt the conquest of our prime;  
Whilst the dull manage, of a servile house  
Is held by some, our utmost art and use” (Finch: 4-5).*

In diesem Gedicht beschreibt Anne Finch die gesellschaftliche vorgegebene Unvereinbarkeit von Frauen und geistiger Aktivität. Anders als bei Männern ist die Problematik der Autorschaft in weiblichen Texten ein zentrales Thema (zum Beispiel bei Emily Dickinson). Auch für die New Woman-Autorinnen war die Frau in ihrer Rolle als Künstlerin und Schriftstellerin ein zentrales Problemfeld von Weiblichkeit. Das Leben eines Künstlers und die Identität als Frau wurden von der Gesellschaft als zwei sich widersprechende Kategorien angesehen. Dieser Widerspruch in ihrem eigenen Leben, der Kampf um eine öffentliche Stimme und die hinderlichen äußeren Bedingungen werden auch von Sarah Grand thematisiert, die in ihren Romanen und Kurzgeschichten die Beziehung zwischen weiblicher

Identität und Kunst erforscht. In der Analyse der Frau als Künstlerin offenbart Sarah Grand die grundsätzlichen Misskonzeptionen im männlichen Bild der Frau und begründet ein neues Genre: Den weiblichen Künstlerroman.

Im Folgenden sollen zunächst grundsätzliche Probleme der Frau in ihrer Rolle als Autorin erläutert werden, die sich aus der patriarchalischen Prägung der Literatur ergeben. Hinzu kommt, dass die Frau in der Kunst Objekt aber nicht Subjekt ist. In einem nächsten Schritt gilt es zu untersuchen, wie Sarah Grand einen eigenen Weg im Genre des Künstler- und Bildungsromans sucht, um den weiblichen Problemen gerecht zu werden.

#### 4.3.1 Probleme weiblicher Autorschaft

*“[Shakespeare’s] extraordinarily gifted sister ... remained at home. She was as adventurous, as imaginative, as agog to see the world as he was. But she was not sent to school. She had no chance of learning grammar and logic ... She picked up a book now and then, one of her brother’s perhaps, and read a few pages. But then her parents came in and told her to mend the stockings or mind the stew and not moon about books and papers” (Woolf: 1022).*

In ihrem Gedankenspiel ‘Shakespeare’s Sister’ aus *A Room of One’s Own* vermutet Virginia Woolf, dass, während Shakespeare zu großem Ruhm avancierte, seiner Schwester dieser versagt geblieben wäre. Ihr Talent als Autorin wäre unerkannt geblieben, da sie nicht die Möglichkeit bekommen hätte, es auszubilden und zu zeigen. Diese Problematik griffen schon die New Woman-Autorinnen auf. Auch wenn sich die Frau als Schriftstellerin am Ende des 19. Jahrhunderts etabliert hatte, ja sogar als die Hauptvertreterin des Romangenres galt, sah sie sich dennoch mit dem Angriff konfrontiert, sie könne keine wirkliche Kunst erschaffen. Man machte sie für eine Feminisierung der Kultur und des Romans verantwortlich, die es zu bekämpfen galt. Zudem sah sie sich noch immer mit Repräsentationen der Frau in der Literatur konfrontiert, die im Widerspruch zu ihren literarischen Ambitionen standen. Diese Problematik von weiblicher Identität und Autorschaft findet sich in den Texten von Sarah Grand wieder, die zeigt, dass das Selbstbild als Autorin/Künstlerin mit den Stereotypen der Frau kollidieren musste.

Im Folgenden sollen die wichtigsten Problemfelder weiblicher Autorschaft beschrieben und untersucht werden: Die männliche Definition von Kreativität; die Ängste, denen sich Frauen beim Schreiben stellten und der Versuch, Frauen zum Schweigen zu bringen. Probleme, die Frauen von ihren männlichen Kollegen unterschieden und somit eine grundsätzlich verschiedene Erfahrung der Autorschaft begründeten.

#### 4.3.1.1 Das männliche Genie

*“Alas! A Woman that attempts the pen  
Such an intruder on the rights of men,  
Such a presumptuous Creature is esteem’d  
The fault by no virtue can be redeem’d”* (Finch: 4-5).

In diesem Gedicht wird deutlich, dass die Frau als Autorin sich automatisch gegen ein männliches Machtmonopol auflehnte. Der Erschaffende, der Schöpfer, der Künstler ist stets männlich. Diese Annahme wird in dem Bild des Künstlers als Genie weiter manifestiert. Der Frau wird in diesem Szenario die Rolle der passiven und inspirierenden Muse zugeschrieben. Frauen mussten sich erst aus der Rolle der Muse befreien und ihr eigenes Recht, den Stift in die Hand zu nehmen, erkämpfen, um sich aus der Rolle zu befreien, die ihnen in den (männlichen) Texten beigemessen wurde.

Die Verbindung des Männlichen mit der Eigenschaft des Erschaffers und der daraus abgeleiteten Funktion des Autors hat eine lange Tradition. Nach der Ansicht von Gerald Manley Hopkins war die essentielle Qualität eines Künstlers seine „masterly execution, which is a kind of male gift, and especially marks off men from women, the begetting of one’s thought on paper, on verse, or whatever the matter is” (Abbott: 133). So ist für Hopkins die „male quality” das „creative gift” (133). Susan Gilbert und Sandra Gubar sehen in der Vorstellung, dass der Autor seinen Text „fathers“ (erzeugt), so wie Gottvater die Welt erschaffen hat, eine alles durchdringende Grundlage der westlichen literarischen Zivilisation (Gilbert/Gubar: 4). Sie weisen auf die Macht hin, die einem literarischen Text stets innewohnt „in patriarchal Western culture ... the text’s author is a father, a progenitor, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis“ (6). Abgeleitet von dem Wort Autorität analysiert auch Edward Said den Autor als eine Person, „who originates or gives existence to something, a begetter, beginner, father, or ancestor, a person also who sets forth written statements“ (Said: 83). Diese männliche Bedeutung des Autorenbegriffs setzt sich für Gilbert und Gubar in der mimetischen Funktion der Literatur fort, denn „defining poetry as a mirror held up to nature, the mimetic aesthetic that begins with Aristotle and descends through Sidney, Shakespeare, and Johnson implies that the poet, like a lesser god, has made or engendered an alternative, mirror-universe” (Gilbert/Gubar: 5).

Auch in der romantischen Ästhetik, bei Shelley oder Keats, inszeniert sich der Poet als erschaffende und gottähnliche Kraft. Es konturiert sich der Begriff des Genies, versinnbildlicht in dem Vergleich mit Prometheus, um die freie, kreative und schöpfende Kraft des Künstlers zum Ausdruck zu bringen. Aus dieser Analogie fällt die weibliche Autorschaft heraus, da die Frau nicht in das Bild des Gottes, der der Menschheit das Feuer

bringt, hineinpasst. In den unterschiedlichsten Ästhetiken, von Coleridge bis Ruskin, ist der Autor stets wie „God the Father“, ein „paternalistic ruler of the fictive world he has created“ (5). Ein weiterer Hinweis auf die Autorschaft als männliche Kategorie ist die Vorstellung, dass Gottvater selbst Autor der Heiligen Schrift ist oder Moses der Verfasser göttlicher Gesetze. Gerade an der religiösen Schrifthoheit zeigt sich, dass Schreiben Macht bedeutet, da man eine bestimmte Weltsicht und Hierarchien vorgibt. Während der Mann Kultur und Ordnung darstellt, repräsentiert die Frau Natur, unkontrollierte Emotion und Instinkt. Diese diametrale Ordnung widersprach einer weiblichen Stimme in der Literatur und Kultur. Selbst in kulturellen Diskursen des *fin de siècle* über das Verhältnis von Frau und Kunst wurde noch der Satz geprägt, dass die *woman artist* ein Widerspruch in sich selbst sei (Pykett: 181).

Die paternalistischen Grundannahmen im Bild des Autors machen die Frau zum Objekt und verwehren ihr eine eigene Stimme. Eine Implikation der Metapher von Kreativität als Paternität ist die Vorstellung, dass Frauen nur dazu existierten „to be acted on by men, both as literary and sensual objects“ (Gilbert/Gubar: 8). Frauen wurden so nicht nur von der Definition der Autorschaft ausgeschlossen, sondern wurden zudem der männlichen Autorität unterstellt, sowohl in ihrem alltäglichen Handeln als auch in der Macht über ihre Darstellung in der Kunst (11). Literarische Paternität und die Vorstellung, dass der Mann die Frau erschaffen habe, begründen eine lange kulturgeschichtliche Tradition, die bei Eva und Minerva beginnt und weiter zu Galatea reicht (12). So definiert die patriarchalische Mythologie die Frau als von und für den Mann erschaffen: „The children of male brains, ribs, and ingenuity“ (12). Seine literarische Kreation ist sein Eigentum, über die er Besitzrechte deklariert (12). Die Frau kann in diesem Szenario nur die Position des (erschaffenen) Objekts einnehmen, nicht aber Erschafferin selbst sein.

Da patriarchalische Strukturen in der Literatur Frauen zu Objekten machen, müssen Frauen den männlichen Texten entfliehen, die ihnen die Autonomie verwehren und Alternativen zu der sie einschließenden Autorität formulieren (13). Das Problem der weiblichen Autorin ist ihre Existenz in einem repräsentativen System wie der Literatur, das darauf aufbaut, die Frau als anders und machtlos zu definieren (Swindells: 42). Die Frau wird so durch den männlichen Text zum Schweigen gebracht, denn auch wenn er sie in seinen Texten erschafft, raubt er ihr die Stimme, da er ihr die Autonomie nimmt (Gilbert/Gubar: 14). So tötet der Text letztlich die Frau, indem er sie in der Kunst zu Starrheit gefriert. Folglich ist die Beziehung zwischen Frau und Autorschaft geprägt von Zweifeln und Identitätssuche, da die Frau in der Sprecherrolle nicht vorgesehen ist. Daher ist die weibliche Dichtung dominiert von der Suche nach der eigenen Stimme: Eine Stimme, die es nicht gibt und die keine

Vorbilder hat. Während das Männliche also in der Rolle des schaffenden Genies auftritt, übernimmt die Frau in der Literatur die des (Kunst-) Objekts oder der Muse. Das Problem, auf die Muse reduziert zu werden, war zentral für Autorinnen (Showalter, 1993: xv). Die Frau als Schriftstellerin muss sich mit zwei kontradiktorischen Rollen auseinandersetzen: die passiv inspirierende Muse und die aktive Schöpferin (Heilmann, 2000: 160). Die Identität als Muse bedeutet, dass das eigene Leben im Interesse der Kunst eines anderen angepasst und simplifiziert wird (Showalter, 1993: xv-xvi).

Dieses problematische Verhältnis der Frau als Objekt, die den Augen des männlichen Künstlers und seiner verfälschenden und eindimensionalen Darstellung ausgeliefert ist, wird von Sarah Grand in ihrer Kurzgeschichte "The Undefineable: A Fantasia" analysiert. Sie unterstreicht die herablassende Sicht des männlichen Künstlers auf die Frau: „I called her back, feeling that a man in my position might ... give the poor creature a treat“ (Grand, Undefineable: 268). Sarah Grand schreibt darin das Verhältnis zwischen Künstler und Muse neu: Ein Maler, dessen Werk steril und konventionell geworden ist – „the work of art before me moved me no more“ (263) – wird von einer inspirierenden Muse, einer 'New Woman', besucht. Sie haucht seinem Werk neues Leben ein: „I recognised her now – a free woman, a new creature, a source of inspiration the like of which no man hitherto has even imagined in art or literature“ (287). Grand gibt einerseits dem Objekt Frau eine Stimme und zeigt andererseits, wie beschränkt die Sicht des Mannes auf die Frau ist. Das weibliche Modell ist dem männlichen Künstler weit überlegen und dreht die Machtverhältnisse um: „She glanced at the picture over her shoulder. ‚Pooh!‘ she said. ‚Do you call that a picture?‘ And then she looked up in my face and laughed“ (268). Sie verwandelt die Dichotomie femininer Inspiration und männlicher Imagination in eine Satire, indem sie behauptet, der Mann sei zu einer bloßen *painting machine* verkommen, dessen Werk nur noch zum Leben erweckt werden kann, wenn es mit der weiblichen Imagination in Kontakt kommt: „You have descended from art to artificiality ... You have ceased to see and render like a sentient being; you are nothing now but a painting machine“ (285). Sie kehrt die stereotypisierte Rolle der Muse um und lässt die weibliche Künstlerin als Modell posieren, damit der männliche Künstler die 'free woman' anerkennt (Heilmann, 2000: 160).

Grand strebt eine Neukonzeptualisierung des Geniebegriffs als weibliche Dimension an. In einer Zeit, in der kulturelle Traditionen den 'wahren' Künstler als unerkanntes Genie und neurotische Persönlichkeit entwarfen, mussten sich die New Woman-Autorinnen mit dieser schwierigen Konstellation auseinandersetzen (Heilmann, 2004: 6). Grand konstruierte die Künstlerin in ihren Texten als eine Frau mit Genie, um eine intellektuelle und kreative

Gleichheit mit Männern zu deklarieren. Das Problem war aber, dass sie das Etikett des Genies nur auf Kosten des künstlerischen Scheiterns erreichen konnten, wenn sie authentisch die kulturellen Werte repräsentieren wollte (6). Grand versuchte, diesem Dilemma zu entgehen, da sie ihre kreativen Frauen zwar nach dem „conventional concept of the artist possessed of innate genius“ modellierte, zugleich aber „fracture[d] the patriarchal archetype ... in associating creative with spiritual energy, she reconceived art as the province of the feminine, aligning it with artisanship and feminist activism, hence collapsing the traditional dichotomy between aesthetics and ethics“ (6). Die Künstlerin hat bei Grand nicht nur eine ästhetische, sondern vor allem eine moralische Mission, für die sie durch ihre weiblichen Eigenschaften besonders geeignet ist. In ihrem Künstlerroman *The Beth Book* umschreibt Grand die Heldin Beth im Untertitel als „A Woman of Genius“.

Damit war sie vor die Aufgabe gestellt, einen Unterschied zwischen der zeitgenössischen männlichen Vorstellung des angeborenen Genies eines 'wahren' Künstlers und ihrem feministischen Konzept der weiblichen Künstlerin aufzustellen (Heilmann, 2000: 188). Während der eine sich seine künstlerische Schaffenskraft nicht erarbeiten muss, erlebt die andere ihre Existenz als einen Kampf und ihr professionelles Streben nach Erfolg geschieht in einer feindlichen Umwelt (188). Erst nach harter Arbeit und einem Blick für die materiellen Bedingungen in der Kunst kann Grands weibliches Genie sich selber finden: Beth beendet ihr erstes Buch und mit dem Einkommen aus ihren Stickereien schafft sie es, sich eine eigene Unterkunft zu mieten (188). Grand konzipiert eine Künstlerin, die mitten im Leben steht und in der Auseinandersetzung mit der (feindlichen) Umgebung ihre Stimme findet. Dieses weibliche Genie hat stets auch eine moralische Funktion und unterscheidet sich so signifikant von der Vorstellung des Künstlers, wie sie die *Art for Art's Sake* Bewegung vertrat. Denn im Gegensatz zu Grands literarischen Konzeptionen proklamierte Oscar Wilde in seinem 'Preface' von *The Picture of Dorian Gray*, dass „[n]o artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style“ (PDG: xxxiii). Für Wilde galt die Prämisse: „All art is quite useless“ (xxiv).

#### **4.3.1.2 Zum Schweigen bringen**

In der Problematisierung der Frau als Künstlerin thematisierten die New Woman-Autorinnen zugleich die Position aller Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft und die Prozesse, die sie zum Schweigen brachten (Heilmann, 2000: 159). Diese Prozesse haben einen machtvollen Einfluss, da sie sowohl von außen (Gesellschaft) als auch von innen (weibliche Psyche) wirken (159). Die weiblichen Heldinnen, die die sozialen Erwartungen verinnerlichen, haben

nur wenig Hoffnung zu überleben. Das patriarchalische Verständnis vom Autorenbegriff und das Festschreiben bestimmter Bilder der Frau in der Literatur zielen letztlich alle darauf ab, die Frau zum Schweigen zu bringen. Diese Absicht setzt sich in der Darstellung der Frau als Autorin fort, die sich durch das Schreiben 'entweiblicht' und zum Monster mutiert. Der „female freak“ war lange ein zwingendes und warnendes Bild für Frauen, die sich heimlich danach sehnten, zu schreiben; eines, das dabei half, die „injunctions of silence“ zu erzwingen (Gilbert/Gubar: 34). So wurde die weibliche Autorin zum Monster stilisiert: „If becoming an *author* meant mistaking one's 'sex and way,' if it meant becoming an 'unsexed' or perversely sexed female, then it meant becoming a monster or freak, a vile Error, a grotesque Lady Macbeth“ (34-35). Dieser Reflex, die schreibende Frau zu einem Monstrum zu stilisieren, zeigte sich am Ende des 19. Jahrhundert in den zahlreichen Karikaturen der 'New Woman' und ihrer Pathologisierung.

In ihren Romanen demonstriert Sarah Grand, wie die Stimmen von Frauen unterdrückt und entwertet wurden (Christensen Nelson, 1996: 18). Evadnes Ehemann ringt ihr das Versprechen ab, niemals „to join societies, make speeches, or publish books ... on social subjects“, solange er lebt (HT: 342). Grand greift dazu außerdem in den *Heavenly Twins* das in der viktorianischen Zeit weit verbreitete Bild der Lady of Shallot auf, um den weiblichen Stimmverlust zu unterstreichen. Die Lady of Shallot veranschaulicht, wie Frauen eine eigene (öffentliche) künstlerische Stimme verwehrt wurde und sie zum Schweigen verdammt waren. Die schweigende Frau hat eine lange Tradition in der Kunst: Von der vergewaltigten Prokne bis hin zur Lady of Shallott hat man Frauen gesagt, dass ihre Kunst eine Kunst des Schweigens sei. Prokne muss ihre Leiden mit der Stimme des Webschiffes erzählen, da man ihr die Zunge raus schneidet, nachdem sie vergewaltigt wurde. Dieses Bild der verstummen Frau greift Sarah Grand in der Analogie Evadnes mit Tennysons Lady of Shallot auf. Tennysons Lady ist abgeschlossen von der Außenwelt, gefangen in einem Turm, die Welt nur in Reflektionen wahrnehmend. In seinem Gedicht reflektiert Tennyson nach Ansicht von Jennifer Gribble über „the individual consciousness in its relationship with society, and on the nature and role of creative imagination“ (Gribble: 2). Das Gedicht thematisiert das Verhältnis zwischen weiblicher Kreativität und seiner Wirkung nach außen. Die Lady scheitert daran, ihre Kreativität mit der Außenwelt in Harmonie zu bringen und nach außen zu tragen. Die Analogie zwischen Evadne und der Lady etabliert Evadne als eine gescheiterte Künstlerfigur.

Den Typus der scheiternden weiblichen Heldin, die zum Schweigen gebracht wird, da sie sowohl dem äußeren als auch dem inneren Druck nicht standhalten kann, verkörpert in *The Heavenly Twins* Evadne. Evadne wird als eine künstlerische Figur charakterisiert, die (bis zu

ihrem Versprechen) selber Absichten verfolgt, eigene Schriften zu veröffentlichen. Auch als junge Frau zeigt sie ihre schriftstellerischen Qualitäten, indem sie ein literarisches Journal mit Rezensionen verfasst. Im Gegensatz zu der Figur der Mrs. Malcomson traut sie sich aber nicht (zumindest nicht in einem größeren Rahmen), ihre Meinung zu äußern und verspricht letztlich sogar ihrem Ehemann, sich niemals öffentlich zu Frauenfragen zu äußern solange er lebe. Nach der Rückkehr aus Malta, vereinsamt und in ihrem Zimmer webend, erinnert sie stark an Tennysons *Lady of Shalot*. Diese Analogie wird in dem Roman explizit thematisiert und gibt Hinweise über Evadnes Tragik.

Allerdings ist entscheidend aus welcher Perspektive die Analogie zwischen den beiden Frauen interpretiert wird. Urheber der Verbindung ist Dr. Galbraith, der in ihr das traurige und zugleich mysteriöse Vorbild aus Tennysons Gedicht wieder erkennt. Es ist, wie in dem Gedicht von Tennyson, der männliche Blick, die männliche Imagination und Erzählinstanz, die diese Figur der Frau erschafft und in Szene setzt. Aber man muss unterscheiden zwischen diesem romantischen Bild der Lady, das Dr. Galbraith kreiert und der eigentlichen weiblichen Tragik, die in der Analogie für Evadne besteht. So geht es ihm in dem Vergleich weniger um Evadne als um eine indirekte Inszenierung von ihm selbst (als Sir Lancelot). Grand entlarvt so männliche Imaginationen der Frau als Ausdruck des männlichen Egos. Dr. Galbraith ersinnt den Vergleich, als er an ihrem Haus vorbei fährt:

„The road beneath her [Evadne] was one I had to traverse regularly, and it became a habit to look up as I drove past: If she were in her accustomed seat she usually raised her eyes from her work for a moment to smile me a greeting. Once she was standing up, leaning languidly against the window frame, twirling a rose in her fingers, but she straightened herself into momentary energy when she recognized me, and threw the rose at me with accurate aim ... There often occurs to the mind incessantly a verse or an apt quotation in connection with some act or event, a haunting definition of the impression ... and Evadne in the wide west window ... set my mind on one occasion to a borrowed measure of words ...

There she weaves by night and day  
A magic web of colour gay.  
She has heard a whisper say,  
A curse is on her if she stay  
To look down to Camelot  
She knows not what the curse may be,  
And so she weaveth steadily,  
And little other care has she,  
The Lady of Shalot.

But where was Camelot?” (HT: 586).



In Dr. Galbraiths Beschreibung rahmt er Evadne immer wieder ein. Seine Charakterisierung von ihr in dem Fenster stehend ist weniger Abbild der Realität, sondern mehr die poetische Ausmalung einer Szene, in der Evadne zu einem Portrait umfunktioniert wird, melancholisch die Rose in der Hand haltend. In einem ersten Schritt rahmt er „Evadne in the west window“ ein und in einem zweiten gefriert er sie zur poetischen Ikone der tragischen Lady of Shalott. Galbraith erfreut sich nur an dem Bild der webenden Lady, denkt aber nicht weiter an ihr tödliches Schicksal und ihre unglückliche Gefangenschaft. Seine Analogie zeigt, dass er in seiner (medizinischen) Beurteilung von Evadne auf stereotypisierte Bilder von Weiblichkeit zurückgreift und nicht die reale Person sieht, sondern nur Phantasien von Weiblichkeit. Grand entlarvt damit Bilder von Weiblichkeit, die Frauen nicht gerecht werden und lediglich der männlichen Eitelkeit dienen.

Doch in der Analogie von Evadne und der Lady liegt mehr als nur eine Kritik Grands an der Verklärung von Weiblichkeit und ihrer ikonischen Ausdeutung durch den männlichen Blick. Sie will damit auch auf die Problematik der Frau als Künstlerin aufmerksam machen, mit der Lady of Shalott als zentrales Bild für weibliche Kreativität. Wie die Lady of Shalott sitzt auch Evadne in ihrem Zimmer und arbeitet an ihrer Handarbeit. Die Analyse weiblicher Kreativität ist die 'Tiefendimension' in der Beziehung Evadnes zur Lady, über die sich Galbraith in seinem Vergleich nicht bewusst ist. Wie bei der Lady ist Evadnes Verhältnis zur Außenwelt gestört. Der Fluch, der auf der Lady liegt, macht es für sie unmöglich, direkt nach draußen zu schauen und begründet ihren Zustand der Abgeschlossenheit (Gribble: 39). Das Zerschneiden des Spiegels in Tennysons Gedicht versinnbildlicht die direkte Konfrontation der Lady mit ihrer Außenwelt (30). In dieser Interaktion von 'Selbst' und Außenwelt wird die Lady zerstört und ist dem Tod geweiht (30). Tennysons Lady ist abgeschnitten von 'Wahrheit' oder Realität (8). Ihr Tod zeigt ihre Unfähigkeit, die Welt ihrer einsamen Imagination mit der jenseits des Turmes zu versöhnen (8).

Auch Evadne findet keine Übereinstimmung zwischen ihrer Welt und der, die sie umgibt. Sie ist wie von einem Fluch belegt, dem Fluch der Weiblichkeit, der es ihr unmöglich macht, sich frei zu entfalten. Die Rolle der Feminität, der sie sich anpasst, bringt sie zum Schweigen. Die Analogie der beiden Frauenfiguren deutet auf Evadnes ungenutzte Kreativität hin und führt das Schicksal der zum Schweigen gebrachten kreativen Frau vor Augen. Äußerlich arbeitet Evadne an ihrer Stickerei, aber zugleich webt sie in ihrem Kopf ein Netz von Bildern. Ihre Imagination ist wie das Weben eines geistigen Bildes, das als Kompensation für die mangelnde Betätigung dient. Evadne ist in einer Vision von Weiblichkeit gefangen, die Männer für sie kreiert haben und in die sie flieht, da ihr eine eigenständige Identität

unmöglich erscheint. Durch ihre Kreativität, das doppelte Weben, sucht sie einen Ausgleich zu finden, der sie aber von der Welt entfremdet und isoliert. Evadne scheitert daran, ihre Welt, die sie sich selber als Gefängnis geschaffen hat und in der sie die brave, feminine viktorianische Mutter und Ehefrau spielt, mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen und ihre Kreativität auszuleben. Ihre Einbildungskraft spielt sich nur in ihrem Kopf ab, ihrer einsamen Welt des Turmes, die sie krank macht. Sie kann ihre Visionen und Reflektionen der Welt nicht mit ihrem Leben und den Erwartungen ihrer Umwelt in Einklang bringen, wodurch sie dazu verdammt ist, sich selber aufzugeben. Diese Selbstaufgabe finden wir auch bei der Lady of Shallot wieder, die ihre Turmexistenz nicht mit ihren Sehnsüchten vereinbaren kann. Sie ist dazu verdammt, dass ihre Visionen (der Spiegel) zerspringen und ihre Kreativität (das Netz) verloren gehen.

#### **4.3.1.3      Angst vor der Autorschaft**

Die Ängste der Frau vor einer eigenen Stimme durch den Druck der Außenwelt und ihrer Repräsentation als Objekt führen zu einer gestörten Selbstentwicklung und Entfremdung der weiblichen Künstlerin. Diese Ängste werden von Gilbert und Gubar mit dem Begriff der *anxiety of authorship* zusammengefasst, mit dem sie sich in ihrer Analyse der weiblichen Literaturgeschichte gegen das von Harold Bloom entwickelte Konzept der *anxiety of influence* als adäquates Erklärungsmodell für Schreibprozesse bei Autorinnen wenden. So müssen sich Frauen nicht wie im Modell Blooms von dem Einfluss ihrer Vorgängerinnen befreien, sondern müssen vielmehr ihre Repräsentationen in der Literatur überwinden. Das Erlebnis der Tradition ist für sie nicht hinderlich, sondern befreiend. Nach Ansicht von Harold Bloom entsteht die Dynamik der Literaturgeschichte aus Ängsten eines Künstlers vor Einflüssen anderer, wodurch er fürchtet nicht der genuine Erschaffer seiner Texte zu sein (Gilbert/Gubar: 46). In dieses Modell passt die Autorin nicht hinein, da sie erst gar nicht die Erfahrung der *anxiety of influence* macht: Ihre Vorgänger sind männlich und unterscheiden sich signifikant von ihr (48). Diese Vorgänger haben sie zudem in Definitionen eingeschlossen, die drastisch mit ihrem eigenen Selbstverständnis in Konflikt stehen, da sie sie auf Stereotypen (Engel/Monster) reduzieren (48). Die stereotypisierten Darstellungen machen es schwierig, eine eigene Position als Autorin zu finden, da Schreiben ein repräsentierender Prozess ist, in dem man Abbilder/Repräsentationen der Wirklichkeit erschafft. Wenn Frauen also in diesen Prozess involviert werden, also selber die Bilder kreieren, werden sie zugleich in eine Geschichte von Mythen miteinbezogen, die Frauen auf bestimmte Qualitäten und Kategorien festgelegt haben (Swindells: 34). Autorinnen werden unvermeidlich Teil einer machtvollen

Geschichte der Repräsentation, in der die weibliche Schuldhaftigkeit mit ihrer Minderwertigkeit verbunden ist, wie etwa in der Schöpfungsgeschichte (35). In ihrem Schreibprozess kann sie daher nicht auf die etablierten Bilder zurückgreifen, ohne sich selber zu verleugnen.

Die Autorin ist also nicht von der Angst vor den Einflüssen geprägt, sondern davor, dass sie gar nicht im Stande ist, etwas zu erschaffen und dass sie das Schreiben isoliert und so zum „freak“ macht (Gilbert/Gubar: 48-49). Diese Angst ist – anders als die männliche Angst, die kreative Kräfte freisetzt – entkräftend (51). Die Autorinnen des 18. und 19. Jahrhunderts kämpften in einer Isolation und konnten sich kaum auf andere Frauen berufen, was dazu führte, dass sich ihre Entfremdung wie Verrücktheit anfühlte (51). Hinzu kam, dass in dem Selbstverständnis der Autorinnen des 19. Jahrhunderts Schuld eine zentrale Rolle spielte. Für Frauen bedeutete Arbeiten den Dienst an anderen Menschen, aber nie eine Form der Selbstentwicklung, da dies in direktem Konflikt mit dem weiblichen Ideal von Unterordnung und Dienen stand (Showalter, 1977: 22). Gerade das Schreiben war in den Augen der meisten Viktorianer eine unweibliche und eigensüchtige Tätigkeit, sollten Frauen sich doch vielmehr um die Kranken und Schwachen kümmern oder zumindest, nach der Ansicht von Sarah Ellis, ihre generelle Aufmerksamkeit der „devotion to the good of the whole family“ widmen (22).

Die beim Schreiben unvermeidbare Selbstbezogenheit stellte außerdem ein gravierendes Problem dar, denn diese bedurfte der Kultivierung des eigenen Egos und gerade nicht dessen Negation (22). Frauen, die Romane schrieben, wurden als *improper* angesehen, da sie zu hoch von sich selber dachten und einen unpassenden Sinn der *self-importance* entwickelten (Christensen Nelson, 1996: 30). Das negative Image der Schriftstellerin wurde auch auf die New Woman-Autorinnen bezogen, wie dieser Cartoon der Zeitschrift *Punch* zeigt, in dem sie 'vermännlicht', ungepflegt und bedrohlich dargestellt wird (Abbildung 11). Aber noch vor ihr waren es die Autorinnen der *feminine novel* aus den 1840er Jahren, die als eitel, öffentlichkeitssuchend und selbstbewusst verunglimpft wurden (Showalter, 1977: 20). In ähnlicher Weise verdammt 1897 der Kritiker Hugh Stutfield die New Women Autorinnen als „great believer in the ... doctrine of the ego“, bei denen „self-sacrifice“ aus der Mode



PASSIONATE FEMALE LITERARY TYPES.  
THE NEW SCHOOL.

Mrs. Blyth (newly married). "I WONDER YOU NEVER MARRIED, MISS QUILPSON!"  
Miss Quilpsom (Author of "Caliban Dethroned," &c., &c.). "WHAT? I MARRY! I BE A MAN'S PLAYTHING! NO, THANK YOU!"

Abb. 11: 'Passionate Female Literary Types'

gekommen sei und „self-development has taken its place.” (Stutfield, Psychology: 248). Diese „egomania“ beschreibt er, in Berufung auf Nordau, „as among the leading stigmata of degeneration“ (248).

So mussten Autorinnen des 19. Jahrhunderts tief sitzende Gefühle von Schuld bezüglich ihrer Autorschaft überkommen (Showalter, 1977: 22). Das sich selber negierende und problematische Verhältnis zur eigenen Identität wird auch durch die Annahme von Pseudonymen deutlich und zeigt den besonderen Status als Autorin. Fast alle der frühen weiblichen Autorinnen nahmen eine männliche Identität an, die häufig schon seit der Kindheit Teil ihrer Phantasie war (58). So konnten sie einen männlichen Namen nutzen, um all das in ihrer Persönlichkeit zu repräsentieren, was das einschränkende feminine Ideal überstieg (58). Auch die Mehrheit der New Woman-Autorinnen übernahmen Pseudonyme, allerdings weibliche, um sich hinter einer anderen Identität zu verstecken, eine Verwicklung des eigenen Egos in die Arbeit zu verneinen und den Ansprüchen gegenüber der weiblichen Zurückhaltung gerecht zu werden (Christensen Nelson, 1996: 30). Zwar wählten sie meist keine männlichen Namen, doch unterstrich der Namenswechsel, dass sie eine neue Rolle in der Öffentlichkeit übernahmen und sich von ihrer ursprünglichen Persönlichkeit lösten, wie zum Beispiel Sarah Grand oder Mona Caird.

Um sich als Autorin zu finden, musste die Künstlerin die Bedingungen ihrer Sozialisation neu definieren (Gilbert/Gubar: 49). In diesem Akt der Redefinierung einer bestimmten Sozialisation, der ihr die Fähigkeit und Autorität des Schreibens absprach, ist eine weibliche Vorgängerin, anders als für den Mann, keine Bedrohung, sondern dient als Vorbild, dass eine Revolte gegen die patriarchalische literarische Autorität möglich ist (49). So sucht die Autorin nach weiblichen Vorbildern, um ihre 'rebellenhaften' Bestrebungen zu legitimieren (50). Wie wichtig eine weibliche Tradition für nachfolgende Autorinnen ist, thematisiert Sarah Grand in ihrem Künstlerroman *The Beth Book*, in dem sich die Protagonistin Beth durch die Entdeckung einer weiblichen literarischen Tradition inspiriert fühlt (Heilmann, 2000: 186). Es ist ihr wachsendes Bewusstsein von Frauenidentitäten in Form von (Auto-) Biographien berühmter weiblicher Vorgängerinnen wie George Sand oder den Brontë Schwestern, die sie mit dem nötigen Selbstbewusstsein für ihre eigenen Ambitionen ausstatten:

„As she read those who had gone before she felt a strange kindred with them; she entered into their sorrows, understood their difficulties, was uplifted by their aspirations, and gloried in their success. Their greatness never disheartened her; on the contrary, she was at home with them in all their experiences ... It delighted her when she found in them some small trait or habit which she herself had already developed or contracted ... “ (BB: 370).

Wie wichtig Beth eine weibliche Tradition ist, zeigt sich auch an anderer Stelle, als sie einen kleinen Jungen, der behauptet, Frauen und Schreiben würde nicht zusammenpassen, zurechtweist: "Women *do* write books, and girls too. Jane Austen wrote books, and Maria Edgeworth wrote books, and Fanny Burney wrote a book when she was only seventeen ... and all the great men read it" (172). So erforscht Grand eine weibliche Tradition, die sich hinter den männlich dominierten Diskursen über Kunst verbirgt. (Heilmann, 2000: 193).

#### **4.3.2 Die Frau als Künstlerin im New Woman-Roman**

Wenn sich Frauen in ihren Texten mit ihrem Status als Künstlerin auseinandersetzten, so standen für sie vollkommen andere Probleme und Interessen im Vordergrund als beim Mann. Den Status als Künstlerin mussten sie sich schwierig erarbeiten. Sie mussten sich selber auf die Suche nach Bildung machen und ihre Identität als Künstlerin gegen gesellschaftliche Widersprüche finden. Die äußeren Hindernisse und Idealbilder der Feminität mussten überwunden werden, da sich das literarische und gesellschaftliche Bild der Frau von ihrem Selbstwertgefühl und ihren künstlerischen Ambitionen unterschied. Im Folgenden soll analysiert werden, wie Sarah Grand die Konstituierung einer künstlerischen Identität bei Frauen umschreibt und eine weibliche Form des Künstlerromans kreiert.

##### **4.3.2.1 Der weibliche Künstlerroman**

*„New Woman fiction constitutes a boundary marker between nineteenth and twentieth-century variants of the female Künstlerroman, embodying the transition between, on the one hand, the Victorian artist-heroine's failure to overcome the binary limitations imposed by mother, lover, and male artist figures, and, on the other, the modern(ist) woman artist's coming-into-her-own" (Heilmann, 2000: 156).*

Die New Woman-Autorinnen der 1890er Jahre machten die Entwicklung kreativer Frauen – Schriftstellerinnen, Künstlerinnen oder Musikerinnen – zum Thema ihrer Literatur und schrieben so die ersten englischen Künstlerromane mit Frauen als Hauptfiguren (Christensen Nelson, 1996: 29). Die Bedeutsamkeit der Thematik zeigt sich daran wie viele New Woman-Autorinnen sich ihr widmeten: Mona Caird in *Daughters of Danaus*, Ella Hepworth Dixon in *The Story of a Modern Woman*, Sarah Grand in *The Beth Book* und *The Heavenly Twins*, Mary Cholmondeley in *Red Pottage* und Olive Schreiner in *Story of an African Farm*. Bei männlichen Autoren von New Woman-Romanen, wie Thomas Hardy oder George Moore, findet sich das Thema dagegen nicht. Damit untersuchten die Autorinnen den Status ihrer Romane als Frauentexte, indem sie schreibende Frauen ins Zentrum ihrer Erzählungen stellten (Pykett: 177). So ist die Künstlerin in den New Woman-Romanen eine Figur der auktorialen Selbstreflexivität: Die Autorinnen nutzten die Figur der Künstlerin, um die Schwierigkeiten

aufzeigen, denen sie selber als Künstlerin ausgesetzt waren und die sich stark von denen der Männer unterschieden (Christensen Nelson, 1996: 30). Dabei ist sie immer auch ein Eindringling in die männliche Sphäre der Kunst und männliche Hegemonien, wodurch sie als ein Äquivalent der Feministin auftritt (Heilmann, 2004: 6). Zusätzlich wird die Künstlerin als ein Mittel eingesetzt, die fehlende Übereinstimmung zwischen den Sehnsüchten von Frauen und den sozial vorgegebenen Normen zu demonstrieren (Pykett: 177). Damit wird sie zur Verkörperung der 'New Woman' und ihren vielfältigen Herausforderungen der dominanten Ideologien (Heilmann, 2004: 6).

Der männliche Künstlerroman, der die Bewußtseinsentwicklung eines Künstlers verfolgt bis dieser sein Talent entdeckt, hat eine lange Tradition in der Literaturgeschichte (Christensen Nelson, 1996: 29). Klassischerweise erzählt der Künstlerroman die Entfaltung eines Helden von der anfänglichen Rebellion gegen die Gesellschaft bis zur Versöhnung (Goethes *Wilhelm Meister*) oder permanenten Unordnung (Thomas Manns *Tod in Venedig*) (Heilmann, 2000: 159). Ausgezogen auf eine Reise der 'Selbst-Entdeckung' fordert der 'Künstler-Held' die dominierende Ideologie der Gesellschaft heraus oder lehnt sie ab, aber stets unter der Bedingung, dass er dessen patriarchalische Anordnung fraglos akzeptiert (159-60). Selbst wenn es zu einer Kollision zwischen den Normen der Gesellschaft und dem diskursiven System kommt (wie in Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man*), bilden die gemeinsamen patriarchalischen Wurzeln eine wichtige stabilisierende Funktion (160). Die Wahl zwischen Kunst als Reise ins Innere und Kunst als Produkt von konsumierten und konsumierenden Leidenschaften mag zwar in der sozialen Isolation oder in einem Verbrechen enden, aber es setzt den Künstler nicht in einen Gegensatz zu dem alles überspannendem System (160).

Mit der Frau als Protagonistin muss das Genre des Künstlerromans eine neue Wendung nehmen. Der Künstlerroman über eine Frau berichtet oft vom unerkannten Talent und unentwickelten künstlerischen Begabungen der Hauptperson (Christensen Nelson, 1996: 29). Er beschäftigt sich weniger, wie beim männlichen Künstlerroman, mit dem Prozess, der den Künstler formt, sondern vielmehr mit den vielen Hindernissen, die Frauen davon abhalten Künstlerinnen zu werden (Heilmann, 2000: 162). Wenn es überhaupt Anerkennung gibt, dann oft nur auf Kosten von hohen persönlichen Einbußen, die die Ehe und das Familienleben beeinträchtigen (Christensen Nelson, 1996: 29). Die weibliche Künstlerin sieht sich mit dem Problem konfrontiert, sich in patriarchalischen Strukturen einzurichten, während sie damit beschäftigt ist, sie zur Explosion zu bringen (Heilmann, 2000: 160). Der traditionelle Ausgangspunkt des Künstlerromans – der Zusammenstoß des Protagonisten mit

gesellschaftlichen Normen – provoziert bei weiblichen Protagonisten eine stärkere Reaktion und führt dazu, dass die Entwicklung der 'Künstler-Heldin' konfliktreicher ist als bei männlichen Künstlern (161). Allein der Wunsch einer jungen Frau selbständig zu denken, wird als abweichend betrachtet.

Der weibliche Künstlerroman unterscheidet sich vom männlichen vor allem durch die Intensität der Konflikte zwischen persönlichen und professionellen sowie privaten und öffentlichen Rollen (163). Diese Widersprüchlichkeiten können zu einer Entfremdung und Fragmentierung der Persönlichkeit führen. Der Konflikt zwischen Öffentlichem und Privatem wird in den *Heavenly Twins* von der Autorin Mrs. Malcomson beschrieben. Aufgrund ihrer Tätigkeit als Autorin zweifeln andere (konservative) Personen an ihren moralischen Werten und ihrer persönlichen Integrität. Die Leute behaupten von ihr, „that she evidently could not be moral at heart, whatever her conduct might be, because she made mention of immorality in her book“ (HT: 334). Ähnlich wie es Grand selber erlebte, beschreibt Mrs. Malcomson, wie sie von ihren Zeitgenossen aufgrund ihrer kreativen Arbeit an den Rand gedrängt wird. Indem Mrs. Malcomson die Widersprüche zwischen ihrer künstlerischen Identität und den gesellschaftlichen Normen nach außen verlagert und schreibt, findet sie sich in der Rolle der Künstlerin zurecht. Dieser Konflikt zwischen Kunst und Gesellschaft wird in den *Heavenly Twins* auch in die Psyche der Heldin verlagert, die hin und her gerissen ist zwischen dem kreativen Drang und sozialen Erwartungshaltungen (Heilmann, 2000: 163). Es wird ihr schmerzhaft bewusst, dass, welchen Weg sie auch geht, sie sich entweder als Frau oder als Künstlerin disqualifiziert (163). Grace Stewart umschreibt diesen Zustand der weiblichen Heldin als gefangen zwischen

„the cost of inner concentration and of direct confrontation with society, between the price of succumbing to madness and of grasping a repressive ‚normality‘ ... Marriage and community mean sacrificing integrity and work; ... Yet withdrawal to the inner life leads to fever, hallucination, and death“ (Stewart: 50).

Diese Beschreibung umreißt auch das Schicksal von Evadne, die zwischen Rebellion und Konformität schwankt und zur 'Selbst-Teilung' verdammt ist.

Ann Heilmann beschreibt die innere Entwicklung der 'Künstler-Heldin' in den New Woman-Romanen in verschiedenen Stufen: Als erstes verursacht der Zusammenprall zwischen äußerlichen Erwartungen und inneren Sehnsüchten oder zwischen gegensätzlichen Impulsen in der Psyche eine innere Krise, die in einer Paralyse kulminiert (Heilmann, 2000: 174). Die zweite Phase ist gekennzeichnet von der Erkenntnis ihrer inneren Spaltung in zwei verschiedene „discordant selves“ (174). In der dritten und letzten Phase entscheidet sie sich zwischen einer der beiden Positionen – äußerliche Erwartungen oder innere Sehnsüchte – und

durch das innere *equilibrium* kann sie konkrete Schritte unternehmen, den Konflikt anzugehen (174). Der Erfolg ihrer Handlung hängt von der Form ihrer Lösung ab. Wenn sie sich in das von außen erwartete Bild verwandelt, hat sie ihre Authentizität für die sozialen Normen eingetauscht (174). Sie scheitert, da sie der Illusion von Weiblichkeit erlaubt, den Stellenwert der Realität einzunehmen (174). Dieses Schicksal erleidet Evadne, da sie die äußeren Normen und Vorstellungen von Feminität annimmt und zu ihrem Selbst macht. Sie kann nicht mit diesem künstlichen Bild harmonieren und wird krank. Um die Depressionen zu überwinden, muss die 'Künstler-Heldin' ihre 'Selbst-Teilung' ansprechen und den Konflikt zwischen persönlichen Wünschen und sozialen Normen nach außen tragen (167). Dies gelingt ihr, wenn sie aktiv den Normen widersteht. Indem sie versucht, den Konflikt allein für sich und in sich zu bewältigen, wie im Fall von Evadne, kann sie Krankheit und Depression nicht entrinnen. Sie endet in der Selbstaufgabe, da sie die äußerlichen Normen nicht in ihrer Person, sondern nur in der Außenwelt ändern kann. Der erste Schritt der Künstlerin auf ihrem Weg, sich den Normen zu widersetzen, ist Bildung. Im Folgenden sollen die Besonderheiten des weiblichen Bildungsromans untersucht werden.

#### 4.3.2.2 Der weibliche Bildungsroman

Der weibliche Künstlerroman beginnt meist als ein Bildungsroman. Die Entfaltung der Persönlichkeit der Heldin entwickelt sich im Widerstand gegen eine stückhafte und oberflächliche Bildung (161). Anders als im männlichen Bildungsroman geht es nicht bloß um die Entwicklung an sich, sondern um das Erkämpfen von Bildung und die Distanzierung von einer männlichen (Bildungs-)Tradition. Die Bildung der Frau fördert nicht nur ihre Entwicklung als Individuum, sondern sie ist notwendig zum Überleben und ermöglicht ihr, die patriarchalischen Strukturen von Gesellschaft und Literatur zu erkennen, wobei das Lesen eine entscheidende Rolle spielt. So entwickelt Evadne durch ihr Leseverhalten in den *Heavenly Twins* eine Art feministische Literaturtheorie.

Teresa Mangum beschreibt in ihrer umfassenden Studie über Sarah Grand *Married, Middlebrow, and Militant: Sarah Grand and the New Woman Novel* den Roman *Heavenly Twins* als „structured as an experimental bildungsroman, [it] offers a further argument for female education both as a right and as a defence against misery and injustice.“ (Mangum, 1998: 89-90). Die Ehe ist auf dem Weg zur Bildung und Erfüllung der Frauen mehr Hindernis denn Ziel (90). Grand stellt die Logik des Bildungsromans der des *marriage plot* entgegen und demonstriert, dass die Frau zum Überleben zunächst lernen muss, die Kultur ihrer Zeit zu kritisieren (90). Der Erfolg oder das Fehlschlagen der weiblichen Protagonistin hängt davon



ab, wie gut sie lernt zu 'lesen' – Bücher, Argumentationen, Privilegien und Kontrollinstrumente von Männern (90). Dass Bildung ein zentrales Thema in den *Heavenly Twins* ist, wird in erster Linie an Evadne und Angelica deutlich, die sich nicht davon abbringen lassen, Zugang zu Bildung zu erlangen. Sarah Grand war der Überzeugung, dass der Ursprung vieler sozialer Probleme die ungleiche Behandlung von Jungen und Mädchen war, die sich am deutlichsten in der unterschiedlichen intellektuellen und moralischen Bildung zeigte (Christensen Nelson, 1996: 10).

Evadne eignet sich ihre Bildung in den verschiedensten Bereichen – von Medizin über Soziologie, Biologie und Literatur – ohne das Einverständnis und Wissen ihres Vaters an. Dieser ist ein konservativer, die alten Werte repräsentierender Patriarch: „He was one of those men who believed emphatically that a woman should hold no opinion which is not of masculine origin“ (HT: 5) Evadne kommt zu dem Schluss, dass „withholding education from women was the original sin of man“ (24). Ihr Kampf um Bildung geschieht allerdings stets in einem defensiven und sich entschuldigenden Reflex. Auch wenn sie sich von Edith unterscheidet, die ihre feminine Rolle in der Gesellschaft akzeptiert, so kann Evadne sich dennoch nicht von dem Zwang befreien, dem zu entsprechen, was die Gesellschaft am meisten erwartet: Toleranz, Akzeptanz, Kooperation (Mangum, 1998: 108). Dieser Wunsch nach einer äußerlichen Konformität erklärt auch die hohe Geheimhaltung bezüglich ihrer 'Selbst-Bildung'. In ihrem Wunsch nach Bildung wählt sie nach Ansicht von Teresa Mangum „the oldest of feminine strategies for success – suppression“ (108). Ihre Herangehensweise für eine umfassende Bildung unterscheidet sich grundsätzlich von der Taktik Angelicas, die offensiv ihre Bildung einfordert und dies mit ihren herausragenden Fähigkeiten begründet. Evadne fordert ihre Bildung gegenüber ihren Eltern nicht ein, sondern erschleicht sie sich. Mit dieser Taktik der beständigen Zugeständnisse an das patriarchalische System – wie das Arrangement einer platonischen Ehe oder die Verpflichtung gegenüber ihrem Mann zu schweigen – kann Evadne als Figur nur scheitern, da sie sich nicht in letzter Konsequenz gegen die gesellschaftlichen Einschränkungen wehrt. Doch vor ihrem Scheitern ist das Lesen ihre wichtigste Quelle, die Missstände in ihrem Umfeld zu erkennen.

In verschiedenen rezeptionsgeschichtlichen Studien ist auf die Bedeutung des Lesens für die weibliche Identität hingewiesen worden und auch in den *Heavenly Twins* ist das Lesen das wichtigste Instrument der Bildung. In Grands Romanen wird das Lesen oft als Akt des Widerstandes beschrieben – etwa das heimliche Lesen gegen den Wunsch des patriarchalischen Vaters (Heilmann, 2004: 46). Auf die Differenz zwischen weiblichem und männlichem Lesen hat Judith Fetterley in ihrer Studie *The Resisting Reader: A Feminist*

*Approach to American Fiction* aufmerksam gemacht. In ihrer Analyse klassischer amerikanischer Literatur kommt sie zu dem Schluss, dass es sich um männliche und nicht 'universelle' Literatur handele, die die Leserin dazu zwingt, sich gegen sich selber zu identifizieren. Diese Literatur bringe keine weibliche Erfahrung zum Ausdruck und legitimiere sie auch nicht, vielmehr müssten Frauen wie Männer denken und empfinden, sich mit dem männlichen Standpunkt identifizieren, männliche Werte und Interessen und so auch ihre Unterdrückung akzeptieren (Fetterley: xx). Unter diesen Bedingungen müssten sich Frauen zu *resisting readers* entwickeln, die die feministische Kritik dazu nutzen, die männliche Dominanz der literarischen Institutionen herauszufordern und die Gesellschaft zu verändern (xxii). Auch Evadne wird zu einer *resisting* Leserin, als sie sich mit der männlichen Literaturgeschichte in Form von *Tom Jones* und *Roderick Random* auseinandersetzt. In Kate Flints Studie über weibliche Lesegewohnheiten *The Woman Reader* und Margaret Beethams Untersuchung *A Magazine of her Own* wird ebenfalls die zentrale Bedeutung des Lesens für die Formierung einer weiblichen Identität im 19. Jahrhundert dokumentiert. Carla Peterson weist in ihrer Studie *The Determined Reader* darauf hin, dass junge Protagonisten sich auf der Suche nach „cultural facts“ häufig Büchern zuwenden, die die Suche nach Identität inspirierten (Peterson: 28). Das Lesen bot Frauen die leichteste Möglichkeit, eine gewisse kulturelle Autorität in Abwesenheit von politischer Repräsentation zu erlangen (Mangum, 1998: 90). Da Männer diese Gefahr erkannten, initiierten sie langwierige Debatten über die Gefahren des Lesens für Frauen, die Angemessenheit bestimmter Lesestoffe und deren Konsequenzen.

So wird das Lesen für Evadne in den *Heavenly Twins* zu einem Schlüsselmoment in der Erkenntnis der eigenen Persönlichkeit. Ihre Bücher helfen Evadne, sich zu entwickeln, Meinungen zu bilden, sich aus dem Käfig der weiblichen Ignoranz zu befreien und die patriarchalischen Fesseln des Vaters zu sprengen. Sie spiegeln ihre inneren Haltungen wieder und regen sie dazu an, eine eigene Stimme in ihrem Lesejournal zu entwickeln. Die bedeutsamsten Einsichten ihrer Analysen erfahren wir aus diesem Journal und nehmen so an ihrem Lernprozess teil: „We learn to read ‚the enemy’s work’ by reading Evadne’s readings“ (105). Die Rezeption der Bücher ist der erste Schritt zu einer weiblichen Autorschaft bei Evadne. Ihre jeweilige Lektüre oder Einstellung zum Lesen spiegeln ihre innere Befindlichkeit wieder. Sie entwickelt eine eigene feministische Lesart des Kanons und beginnt mit der Literatur ihren Weg als 'New Woman'. In ihrer Kindheit beschreibt der Erzähler detailliert Evadnes Lektüre von John Stuart Mills *The Subjection of Women* über Philosophie, Medizin, Anatomie, Mathematik, Literatur und Physiologie. Als Evadne eines

ihrer vormaligen Lieblingsbücher *The Vicar of Wakefield* von Oliver Goldsmith erneut liest, tadelt sie den Vikar dafür, dass er seiner Frau und den Töchtern verbietet, seine Bücher zu lesen. Sie zieht dabei eine unbewusste Parallele zwischen der Familie des Vikars und ihrer eigenen, da sie seine ungerechte Kritik an der Geistlosigkeit seiner Frau bemerkt, nachdem er sie entmutigt hatte zu lesen. Mit der Zeit wird die Kraft ihrer Analyse schärfer, präziser und 'gefährlicher' (106). Das Lesen schult Evadnes Blick auf andere Menschen, ihre Wahrnehmung von Frauen in der Gesellschaft und ermöglicht ihr eine alternative Realität zu der ihres Vaters zu konstruieren:

„[C]oming across so many sneers at the incapacity of women, she fell insensibly into the habit of asking why ... 'Why are women such inferior beings?' But, by degrees, as her reading extended, it changed its form, and then she asked herself doubtfully: 'Are women such inferior beings?' A position which carried her in front of her father at once by a hundred years, and led her rapidly onto the final conclusion that women had originally no congenital defect of inferiority, and that ... it now rests with themselves to be inferior or not" (HT: 13).

Grands Roman offenbart die patriarchalische Struktur der Gesellschaft anhand der Literatur. Der Erzähler bemerkt, dass sich Evadne in ihren literarischen Notizen auszeichnet „in the use she makes of quite unpromising materials. In fact, the most notable part of her record is the proof it contains that all the arguments upon which she formed her opinions were found in the enemy's work alone" (14). So kämpft Evadne darum, die Techniken zu entwickeln, die notwendig sind, um die Symptome des patriarchalischen Systems, sowohl in den männlichen Romanen als auch den pompösen Vorträgen ihres Vaters zu erkennen und aufzudecken (Mangum, 1998: 105).

Besonders mit der Lektüre männlicher Bildungsromane schult Evadne ihre interpretatorischen Fähigkeiten und geht dazu über, „to use her reading techniques to interpret the actions of her family and friends“ (101). Evadne legt die Gendervorurteile des männlichen Bildungsromans in ihren Kritiken der Klassiker *Roderick Random* und *Tom Jones* offen. Sie erwartet von den beiden Büchern zunächst große Dinge, nachdem sie gehört hat wie ihr Vater die Bücher für ihre „true to life“ Darstellung der „human nature“ gelobt und die „education in moral philosophy on every page“ hervorgehoben hat (HT: 19). Doch sie wird enttäuscht: „They did not please her, but she waded through them from beginning to end conscientiously, nevertheless and then she made her remarks“. Ihre Kritik von *Roderick Random* fällt wenig wohlwollend aus und deutet ihr eigenes Schicksal mit an:

„The hero is a kind of king-can-do-no-wrong young man; if a thing were not right in itself he acted as if the pleasure of doing it sanctified it to his use sufficiently. After a career of vice, in which he revels without any sense of personal degradation, he marries an amiable girl named

Narcissa, and everyone seems to expect that such a union of vice and virtue would be productive of the happiest consequences” (19).

Vor allem die (männliche) Moral des Romans verärgert Evadne: “[T]he moral is: Be as vicious as you please, but prate of virtue“ (20). In ähnlicher Weise äußert sie sich über *Tom Jones*. Sie zeigt sich auch hier enttäuscht von der Heirat einer „spotless heroine“ mit Tom, der „steeped in vice“ ist (20). Beide Bücher „taken together show well the self-interest and injustice of men, the fatal ignorance and slavish apathy of women; and it may be good to know these things, but it is not agreeable“ (20). In Hugh Stutfields Artikel „Tommyrotics“, in dem er sich über die Dekadenz und Verdorbenheit der New Woman-Romane (auch Grands) beschwert, hebt er ironischerweise gerade diese beiden Romane als empfehlenswerte Lektüre für junge Menschen hervor: „I would much rather see a boy or girl reading 'Tom Jones' or 'Roderick Random' than some of our 'modern' works of fiction“ (Stutfield, Tommyrotics: 238).

Im Gegensatz zu Stutfield und ihrem Vater setzt sich Evadne, wenn auch unbewusst, mit einer eigenen Ästhetik des weiblichen Bildungsromans auseinander. Teresa Mangum bemerkt richtigerweise, dass

“these journal entries impress readers even a hundred years later for their distinctly feminist character. Where masculinist readers even now perceive adventure, bravado, maturity, growth and romance, Evadne discovers exploitation, indulgence, and excuse of male privilege. Evadne's response to these novels seems less a revision of a masculinist reading than a genuinely alternative interpretation of the codes and conventions of a masculine narrative” (Magnum, 1998: 106).

Evadnes feministische Rezeption bezieht sich aber nicht nur auf die Literatur. Sie hilft ihr auch ihr persönliches Umfeld zu interpretieren. Als sie von den vorehelichen Affären ihres Mannes erfährt, wendet sie ihre hermeneutischen Strategien männliche Romanfiguren zu verstehen, auf ihren Ehemann an (109). Es ist ein bedeutsamer Wechsel von der textuellen zur kulturellen Lesart und von der scheinbar passiven Position als Leserin von Büchern zu dem pragmatischen und aktiven Standpunkt, den Evadne als 'Leserin' von Männern einnimmt:

„He [Colonel Colquhoun] is not at all a proper person for a young girl to associate with ... in point of fact his mode of life has very much resembled that of one of those old-fashioned heroes, Roderick Random or Tom Jones, specimen of humanity whom I hold in peculiar and especial detestation” (HT: 84).

In der Lektüre französischer Literatur zeigt sich ebenfalls die unterschiedliche männliche und weibliche Rezeption von Literatur. Der Colonel benutzt Evadnes Liebe für die Literatur als unkonventionellen Versuch der Verführung. Er überlässt ihr eine Reihe französischer Romane, die aber nicht ihre Sinnlichkeit anregen, sondern in ihr Schmerz und Leiden auslösen, da sie mit den Protagonistinnen mitfühlt. Als sich Evadne aus dem Leben

zurückzieht, wendet sie sich auch von ihren Büchern ab und verbrennt sie. Das Ende des Lesens veranschaulicht ihren Rückzug und ihr Scheitern.

#### 4.3.2.3 Der weibliche Raum

*„I made them give me a room ... and when the drove made cushions and hideous flowers ... I went to my room. With the money saved from such work I bought books and newspapers, and at night I sat up. I read, and epitomized what I read; and I found time to write some plays ...”* (SAF: 152).

Der Wunsch zu schreiben, um einer inneren Vision Ausdruck zu verleihen, wurde in der weiblichen Literatur häufig durch das Bild eines Raumes kodiert. Dieser Raum symbolisierte eine metaphorische Gebärmutter, in die sich die Protagonistin zurückzog, um ihr als neugeborene Künstlerin zu entsteigen (Heilmann, 2000: 155). Die Vorwegnahme von Woolfs *A Room of One's Own* durch die New Woman-Autorinnen ist ein starkes Bild für die weibliche 'Selbst-Entdeckung', den künstlerischen Ausdruck und die feministische 'Selbst-Bestätigung' in ihren Romanen (155-56). Dieser Raum, ein *feminine space*, ist nicht Mittel der Flucht vor der Realität und der eigenen Person, sondern vielmehr ein Weg zur Realität und der eigenen Persönlichkeit (Pykett: 184). Viele New Woman-Autorinnen, besonders wenn sie sich mit der Suche nach einer künstlerischen Stimme befassten, sahen die Eroberung einer Privatsphäre als eine notwendige Vorbedingung für die Besetzung von öffentlichen Räumen durch ihre Figuren (Heilmann, 2000: 178). Doch auch wenn der Raum zunächst den Weg in die Freiheit ebnet, kann er sich in seiner Bedeutung wandeln und zum Gefängnis werden. Die Abgeschlossenheit in das Innere, das keine Verbindung mehr zur Außenwelt hat, stellt eine Gefahr für das kreative, weibliche Ego dar.

Neben den gesellschaftlichen und kulturellen Widersprüchen einer weiblichen Autorschaft standen Frauen vor dem praktischen Problem, einen eigenen Raum zu okkupieren, in dem sie sich ihrer Kreativität widmen konnten. Die New Woman-Autorin Mona Caird erklärte all jenen „who wishes to know why many women have not written Shakespeare's plays“, dass sie doch bitte die hindernden Effekte der „weary details of domestic duties, of the unending petty responsibilities, the constant call 'to give small decisions and settle minute emergencies'“ in ihrer Antwort berücksichtigen sollten (zitiert aus Pykett: 181). Die Schwierigkeit, die Arbeit als Autorin mit den häuslichen Pflichten zu verbinden, wird daran deutlich, dass nur wenige Autorinnen eine literarische Karriere und ein Familienleben zugleich erlebten. So waren die meisten der bekannten Autorinnen des 19. Jahrhunderts unverheiratet (Christensen Nelson, 1996: 31). Ihnen fehlte nicht nur der zeitliche, sondern auch der physische und mentale Raum, sich ihrer Schaffenskraft und literarischen Gedankenwelt zu öffnen. Die Pflichten als Hausfrau und Mutter gaben der Frau weder Zeit

noch Raum, sich einer schreibenden oder generell kreativen Tätigkeit zu widmen. Grand beschrieb diese Probleme in ihrem Artikel 'Should Married Women Follow Professions?':

„I tried for many years to combine housekeeping and literary pursuits, and managed both, but at infinite cost. My health, household, and literary work all suffered; and it was not until circumstances put it in my power to give myself up entirely to literature that I succeeded” (Grand, Should Married Women: 31).

Dementsprechend wird die Okkupation eines eigenen Raumes durch eine Frau als der Ursprung einer eigenen Meinung, Bildung und Kreativität in den New Woman-Romanen beschrieben.

Auch die New Woman-Romane setzten sich mit dieser für Frauen schwierigen Situation nach Autonomie und Privatheit in Form des Raumes auseinander. Der private Raum ist in der New Woman-Literatur häufig Synonym für intellektuelle Freiheit: Ein Medium des 'Selbst-Ausdrucks', ein Katalysator für Erfahrungen und eine Vorbedingung für die Emanzipation (Heilmann, 2000 179). Sarah Grand liefert in ihrem früheren Roman *The Beth Book* eine eigene Version des Problems, indem sie für ihre Heldin Beth einen Geheimraum konstruiert, der nicht nur ein privater Raum, sondern auch ihr geheimes, privates 'Selbst' ist (Pykett: 183). Die Entdeckung eines geheimen Raums in Beths ehelichem Zuhause ist sowohl die Realisierung einer ersehnten Phantasie als auch ein Weg, die Innerlichkeit der Figur darzustellen (183). Der Wunsch von Beth nach „some corner where she could be safe from intrusion“ (BB: 345) geht mit der Entdeckung eines versteckten Raumes in Erfüllung. Die Auffindung des Raumes ist wie eine Heimkehr:

„Everything about her was curiously familiar, and her first impression was that she had been there before. On the other hand, she could hardly believe in the reality of what she saw, she thought she must be dreaming, for here was exactly what she had been pinning for most in the whole wide world of late, a secret spot, sacred to herself, where she would be safe from intrusion” (347).

Mit diesem Raum, ein verborgener Speicherraum, dessen Eingang durch Kisten mit Erinnerungen aus ihrer Vergangenheit verborgen ist, erobert Beth in einem bildlichen Sinn ihr weggeworfenes und unterdrücktes Ich wieder zurück (Heilmann, 2000: 185). Die Alice-in-Wonderland Weise, auf der sie den Raum „down on her hands and knees“ wie ein Kleinkind krabbelnd betritt, deuten auf die psychologische Regression in ihre Kindheit hin: „It was a kind of thing a child would have done, but what was Beth but a child?“ (BB: 346).

Der Gang in den Raum erinnert Ann Heilmann an einen umgekehrten Geburtsprozess und die Rückkehr in die Gebärmutter (Heilmann, 2000: 185) Nach dem Durchschreiten der Dunkelheit des Tunnels kommt sie in einen runden „bright and cosy room“ mit Wänden in „pale warm pink“, der ihr seltsam vertraut vorkommt (BB: 346-7). Das eigene Zimmer wird zu einem Platz der Regeneration und symbolischen Wiedergeburt. Wenn das eigene Zimmer

als metaphorische Gebärmutter funktioniert, dann ist es stets ein geheimer Platz, unbekannt und unzugänglich für den Ehemann der Heldin oder andere patriarchalische Figuren (Heilmann, 2000: 182). An diesem Ort entwickelt sie sich zu einer Künstlerin und bringt ihre kreativen Visionen zur Welt (182). Dieser Rückzugs- und Widerstandsraum ist für Beth lebensrettend und lebensspendend, ein Ort der Regeneration für ihre belastete Gedankenwelt (188). Das Zimmer gibt Beth den äußerlichen wie innerlichen Raum: „[T]o study, to read and write, think and pray at last, undisturbed“ (BB: 348). Der Raum gibt ihr die Möglichkeit, dass

„her mind, which had run riot ... in the days when it was unoccupied and undisciplined, came steadily more and more under control and grew gradually stronger ... She ceased to rage and worry about her domestic difficulties, ceased to expect her husband to add to her happiness in any way ... and learned by degrees to possess her soul in dignified silence“ (370).

Die Stelle unterstreicht, dass Beth auf Abgeschiedenheit angewiesen ist, damit sie sich innerlich von den Lebensumständen und Herabsetzungen durch den Ehemann lösen und Ordnung in ihren Gedanken herstellen kann.

Auch Evadne genießt in ihrer Jugend das Privileg eines eigenen Zimmers, das ihr als Rückzugsort für ihre Studien dient. Doch bei Evadne zeigen sich auch die Gefahren der Abgeschiedenheit. Nachdem ihre Tante sich über ihre „peculiar views“ erkundigte, erklärt ihr Evadne, dass sie nach Jahren der Langeweile im Schulzimmer dazu übergegangen sei, ihre Ideen alleine zu entwickeln: „Having a room of my own always has been a great advantage I have been secure all along of a quiet time at night for reading and thought – and that is real life auntie, isn’t it?“ (HT: 36). Doch genau darin liegt auch die Spannung zwischen ihrem privaten Leben mit feministischen Ideen und ihrem öffentlichen Leben, in dem sie sich den konventionellen Normen anpasst (Mangum, 1998: 107). Um ihren Ideen nachzugehen, muss sie sich von der intoleranten Gesellschaft, die ihre „views“ ablehnt, in die Stille und Einsamkeit zurückziehen (107). Das Ergebnis von Evadnes privater Bildung und 'Ideenschmiede' im eigenen Raum, sowohl innerlich als auch räumlich, führt dazu, dass ihre Umwelt vollkommen überrascht von ihren Ideen ist. Am meisten ärgert es Colonel Colquhoun, dass

„I’d never have thought it of her ...such a nice quiet little thing as she seemed, with hardly a word to say for herself. You wouldn’t have imagined that she knew what ‘views’ are, let alone having any of her own. But that is just the way with women. There’s no being up to them“ (HT: 103).

Auch Evadnes Vater ist vollkommen überrascht als er die verschiedenen Bücher in Evadnes Zimmer findet:

„Mr. Frayling took out a work on sociology ... and solemnly ejaculated, ‘Good Heavens!’ several times. ... The discovery of these books was an adding of alkali to the acid of Mr. Frayling’s

disposition ... How did Evadne get them? He wanted to know ... 'She must be a deceitful girl'" (104).

Für Mr. Frayling ist Evadnes Verhalten ein Betrug, da sie sich in ihrem Zimmer seiner patriarchalischen Observation entzogen hat. Insofern hat das eigene Zimmer in Evadnes Jugendzeit eine stark subversive Funktion, da sie darin die patriarchalischen Machthegemonien unterläuft. Hier hat Evadne all die Bücher gelesen, die ihr gemäß den gesellschaftlichen Vorstellungen der *proper feminine* vorenthalten werden. Allerdings wird an Evadne die Schwierigkeit des äußerlichen Scheins von Feminität und der rein innerlichen Rebellion deutlich. Bei Evadne kehrt sich das eigene Zimmer von einem Ort der Gedankenfreiheit in einen der Abgeschlossenheit und Entfremdung um. Sie scheitert, da sie ihre inneren Visionen nicht nach außen tragen kann.

In der Abgeschlossenheit und Isolation wird der Raum zum Gefängnis. Autorinnen nutzen das Bild des Eingeschlossen-Seins anders als männliche, da sie darin die Realität ihrer eigenen Gefangenschaft und Beengtheit reflektieren (Gribble: 21-22). Diese Perspektive sieht den Raum als einen *negative space*, verdunkelt durch Ängste der biologischen Funktion und häuslichen Rolle (22). So ist das eigene Zimmer bei Grand nicht nur Indikator für Privatsphäre und Freiheit der Gedanken, sondern es kann auch ein Gefängnis bezeichnen, einen Ort der patriarchalischen Kontrolle (Heilmann, 2000: 179). Schon in früheren Texten von Frauen tauchen Räume als Gefängnisse oder Orte patriarchalischer Kontrolle über Frauen auf (183). So werden gerade in den *Gothic novels* Frauen von Ehemännern, Vätern und Äbten in Verliesen, Burgen, Klöstern und Irrenanstalten eingesperrt (183). Das gefährliche an den Gefängnissen ist meist, dass Frauen sich an ihre Situation gewöhnen und die Freiheit zu fürchten beginnen (183). Dies wird vor allem an Evadne deutlich.

Evadne erlebt in den *Heavenly Twins* die Erfahrung des Eingeschlossen-Seins als psychische und räumliche Gefangenschaft. In ihrer Abgeschlossenheit von der Welt erschafft sie sich selber ein Gefängnis, das es ihr unmöglich macht, an der Welt um sie herum zu partizipieren. Ihre Gedankenwelt baut ebenso an diesem Gefängnis mit wie die ablehnende Haltung ihrer Umwelt. Die negative Seite des Raums zeigt ihre Verzweiflung und aufgezwungene Tatenlosigkeit, versinnbildlicht durch den Rückzug in ihr Zimmer des englischen Landsitzes, der ironischerweise den Namen „As-You-Like-It“ trägt (Mangum, 1998: 116). Evadne resigniert und nimmt die Rolle der häuslichen Ehefrau an. Das Zimmer isoliert sie dabei sowohl räumlich als auch geistig von ihrem Umfeld. Sie hat kaum noch soziale Kontakte und zieht sich in ihre Träume zurück. Selbst nach dem Tod ihres ersten Ehemanns ist sie unfähig, sich aus ihrer Isolation zu befreien und sie selbst zu sein: Sie hat sich an ihr Gefängnis gewöhnt. Ein Raum, der sich nicht aus dem freien Willen der Heldin



öffnet, entwickelt sich bald zu einem Grab, einer Grabstätte für verfehlte Aspirationen (Heilmann, 2000: 182). Da Evadne ein öffentliches Engagement durch das Versprechen an ihren Mann versagt bleibt, wird die Handarbeit, der sie in ihrem isolierten Turmzimmer nachgeht, zum Symbol für ihre Annahme einer femininen Rolle. Indem Grand zeigt, wie Evadne diese Rolle krank macht, hinterfragt sie nicht nur literarische, sondern auch medizinische Diskurse über die Frau.

#### 4.4 Die Frau als Hysterikerin

*„Searching studies have been made of the Bushmen and of the aboriginal Australian races, but scientifically speaking, little more is known in relation to the admired, adored, despised and misunderstood gentler half of the human race, than if the Dog Star or the planet Mars were its habitat instead of this our earth” (Lombroso, Insensibility: 254).*

Zahlreiche Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts begaben sich, ähnlich wie Lombroso, auf die Suche, das Wesen der Frau wissenschaftlich zu erschließen und das Bild der Frau empirisch festzuhalten. So spielen wissenschaftliche und besonders medizinische Diskurse eine zentrale Rolle in den New Woman-Romanen und verdeutlichen die eingeschränkte Wahrnehmung des Mannes von der Frau. Häufig werden in den Romanen kranke oder hysterische Frauen beschrieben, um zu unterstreichen, dass die patriarchalische Gesellschaft Frauen krank machte und medizinische Diskurse diesen Zustand noch verstärkten. Das Schicksal der meisten weiblichen Heldinnen der New Woman-Romane zeichnet sich dadurch aus, dass sie am Ende des Romans erkranken, sterben oder 're-konventionalisiert' werden (Cunningham, 2002: 95). Tod, Depression und Hoffnungslosigkeit sind unter den fiktionalen 'New Women' weit verbreitet: Jessamine Halliday aus *A Superfluous Woman*, Hadria aus *Daughters of Danaus*, Lyndall aus *The Story of an African Farm*, Evadne und Edith in *The Heavenly Twins* (95). Nach Ansicht von Gail Cunningham war die Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts so aufgebaut, dass eine gelebte Erfahrung ihrer Prinzipien für Frauen 'selbst-zerstörerisch' sein musste (95). In Grands *The Heavenly Twins* werden wir zweifach mit der kranken und hysterischen Frau konfrontiert: Edith und Evadne. Interessanterweise erfahren wir in Grands Roman von Evadnes Krankheit aus der Sicht ihres Arztes und späteren Ehemanns Dr. Galbraith. Die Erzählung hat den Charakter einer *case study*, in der Evadne als ein medizinisches Objekt analysiert und ausgewertet wird. Damit legt Grand die Konstruktion von Frauen als Hysterikerinnen offen. Im Folgenden soll erläutert werden, welchen Beitrag die medizinischen Diskurse, im Speziellen solche über die Hysterie, zu der Konstituierung des Frauenbildes in der viktorianischen Gesellschaft leisteten und wie Grand diese Diskurse aufarbeitete.

#### **4.4.1 Medizinische Diskurse über die Frau**

##### **4.4.1.1 Hysterie und Sexualität**

*„In an age when everything seems pretty well discovered, when one cannot preserve even a shred of mystery to cloak the bareness of one's own life, when the very surface of the globe is all mapped out, and the mysterious griffins of untraversed deserts are vanishing from the map, it is an amazing relief to know that an unsolved, nay ... an insoluble mystery is standing on one's very hearthrug”*  
(Saturday Review, 25. Januar 1868, zitiert aus Pykett: 11).

Das Mysterium, von dem der Autor des Artikels spricht, ist die Frau. Ein Rätsel, das der Mann von seiner geheimnisvollen Aura befreien muss. Ihre Erforschung hat eine dezidiert imperialistische Dimension, da der Verfasser sie mit der Entdeckung von Ländern und „mysterious griffins of untraversed deserts“ gleichsetzt. Körper und Geist der Frau werden so zum Ziel eines Entdeckungsfeldzuges des männlichen Geschlechts, mit der Absicht – wie bei exotischen Ländern – der Inbesitznahme. Insofern ist der medizinische Diskurs über Weiblichkeit, der sie versucht zu 'entdecken', immer eine Form der Kolonialisierung. Gerade im Kontext der Frau als *case study* wird die Dimension der Kolonialisierung besonders deutlich. Die Medizingeschichte des 19. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur Frau und ihrem Körper ist Ausdruck des männlichen Anspruches, Dominanz über sie zu erlangen.

Im Folgenden soll untersucht werden, wie die Medizin im 19. Jahrhundert Weiblichkeit konstruierte, welche Rolle sie in den gesellschaftlichen Diskursen über Frauen spielte und welche Bedeutung die Hysterie für weibliche Verhaltensnormen hatte. Anders als literarische operierten medizinische Diskurse dabei mit dem Anspruch wissenschaftlicher Verifizierbarkeit.

Mit angeblich wissenschaftlich nachprüfbarem Wissen sollte in der Medizin die untergeordnete Rolle der Frau gerechtfertigt werden. Medizinische Wissenschaften waren eines der Hauptinstrumente im 19. Jahrhundert für die Definition und Kontrolle der Frau und ihrer Sexualität, die sie zu Sklavinnen ihrer Körper machte (Pykett: 14). Ihre reproduktive Eigenschaft definierte sie mehr als alles andere. Das weibliche Wesen und ihre soziale Rolle wurden als die unvermeidliche Konsequenz der reproduktiven Funktion gesehen: Gebärmutter und Eierstöcke kontrollierten sie (14). Mittels ihrer biologischen Eigenschaften legte die Medizin ihre gesellschaftliche Rolle fest. Gerade die intellektuellen Fähigkeiten von Frauen wurden in Frage gestellt bzw. als eine Gefährdung ihrer fortpflanzerischen Funktion gesehen. Die medizinischen Diskurse repräsentierten die dominanten Überzeugungen, die die tief sitzenden Vorurteile der männlichen Überlegenheit bestätigten und die Sicht bestärkten, dass Frauen für die Rolle der Ehefrau und Mutter vorbestimmt seien. Eine zentrale Figur in der damaligen Medizin war der Arzt Sir James Crichton-Brown, eine führende Persönlichkeit in

Fragen der Psychologie und Geisteskrankheiten (Rubinstein: 6). In einer Rede vor der *Medical Society of London* 1892 behauptete er, dass die Blutzufuhr verschiedener Teile des Gehirns dafür verantwortlich seien, dass Männer besser als Frauen in Bewegungs- und kognitiven Prozessen ausgestattet seien (6). Frauen seien dagegen besonders für sensorische Funktionen befähigt (6).

Damit bestätigten medizinische Diskurse, dass Männer für analytisches Denken und Entscheidungen prädestiniert seien und Frauen für Gefühle. Auch nach der Meinung von Henry Maudsley wurden die Entwicklung und Betätigung der Frau durch ihre Reproduktionsfähigkeit determiniert. Diese Theorie der Geschlechterunterschiede wurde von Maudsley und anderen als Argument dafür genommen, Frauen eine Bildung zu verweigern (Pykett: 14). Die Härte einer solchen Ausbildung sei unvereinbar mit dem menstruellen Zyklus und bedeute die Gefahr, dass die Frau all ihre Energien aufbrauchen würde, die sie für die Reproduktion benötige (14). So meinte Maudsley: „Women cannot choose but to be women; cannot rebell successfully against the tyranny of their organisation“ (Maudsley: 14). Man sah den Wunsch von Frauen nach Bildung nicht bloß als eine Rebellion gegen die Gesellschaft, sondern auch gegen ihre ureigenste Natur, der sie sich nicht entziehen konnte (Pykett: 14). Die zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurse rationalisierten die Vorurteile von dem dominanten Mann und der unterlegenen Frau. Sie reproduzierten die etablierte Dichotomie, wonach die Frau der Natur und der Mann der kultivierten Geisteswelt zuzuordnen sei.

Eine besondere Rolle in den medizinischen Diskursen über die Frau spielte die Hysterie. Beide Stichwörter – Frau und Hysterie – sind in der Medizingeschichte untrennbar miteinander verknüpft. Auch hier spielt die weibliche Sexualität eine wichtige Rolle. Vor allem aber zeigt sich, dass die soziale Konditionierung der Frau, wonach sie einem bestimmten Ideal zu entsprechen hatte, mitverantwortlich war für die Verbindung Feminität und Hysterie. Zugleich galt die Hysterie als Indikator für weiblichen Widerstand, weshalb man den Feminismus ebenfalls mit dem Krankheitsbild der Hysterikerinnen in Zusammenhang brachte. Hysterie ist von seiner Definition her eine 'weibliche Krankheit' (Gilbert/Gubar: 53). Dies kommt nicht allein daher, dass die Krankheit von dem griechischen Wort für Gebärmutter *hyster* abstammt, sondern liegt vor allem daran, dass die Hysterie besonders bei Wiener Frauen zur Jahrhundertwende beobachtet wurde (53). Schon Hippokrates ging davon aus, dass aufgrund geschlechtlicher Abstinenz der Uterus im Körper der Frau zu wandern beginne (Schabs: 20). Er begründete den Mythos, dass ein sexuell

unbefriedigtes Organ für die Hysterie verantwortlich sei und empfahl Hysterikerinnen die Eheschließung oder Schwangerschaft (22).

Die Verbindung zwischen Frau und Hysterie hing außerdem mit einem femininen Idealbild und Rollenverständnis zusammen, das stark von Krankheit und Nervosität geprägt war. Demnach zeichnete sich das Ideal der Frau, zumindest bezogen auf die Mittel- und Oberschicht, durch seine Fragilität und Nervosität aus. Die Eigenschaft einer vor Kraft strotzende Gesundheit war demgegenüber dem Mann zugeordnet. Die „Nervenzartheit“ und „Kränklichkeit“ wurden im 19. Jahrhundert zum Inbegriff der weiblichen Natur erhoben (130). So lagen die Gründe für diese Krankheit vor allem in der Sozialisation der Frau und Idealisierung einer bestimmten Form von Weiblichkeit. Regina Schabs sieht in der Rolle der bürgerlichen Frau einen seelischen Zustand der „Entpersönlichung“ und „totalen Selbstaufgabe“ (120).

Die Kultur des 19. Jahrhunderts spornte Frauen geradezu dazu an, krank zu sein (Gilbert/Gubar: 54). Während der Mann die Rolle des „Verführers, Heroen und ... Eroberers“ übernahm, wurde die Frau „zum Abbild der Hilflosigkeit, Schwäche, Naivität ... und Passivität.“ (Schabs: 123). Die *female disease*, an der so viele viktorianische Frauen litten, war nicht bloß Nebenprodukt ihres Trainings, feminin zu sein, sondern war vielmehr das Ziel eines solchen Trainings (Gilbert/Gubar: 54). Gilbert und Gubar weisen darauf hin, dass man in den Definitionen der *upper-* und *upper-middle class* Frauen aus dem 19. Jahrhundert die Beschreibungen „sick“ im Sinne von „frail“ und „ill“ findet, woraus sich ein Kult der weiblichen Invalidität entwickelte (54). Diese Form der sozial konditionierten Epidemie weiblicher Krankheit setzte sich in der Literatur so fort, dass das *angel in the house* beständig unter „fear and trembling“ litt. Die schwache Frau ergänzte das Bild vom starken Mann, auf den sie angewiesen war, um gerettet zu werden. Es entstand der Mythos der *femme fragile*, der sich aus dem kränklichen Idealbild – „zerbrechlich, gespenstisch, mager, schwach, durchsichtig, ätherisch“ – und seiner spirituellen Überhöhung ergab (Schabs: 138). Die Beispiele für dieses Bild von Weiblichkeit in der Literatur und Kunst (Prä-Raphaeliten) sind zahlreich. Da die patriarchalische Gesellschaft der Frau die zerbrechliche, passive und schwache Rolle vorgab, konnte sie häufig ihre Konflikte auch nur durch hysterisches Verhalten zum Ausdruck bringen (126). Denn Krankheit war die einzige ihr zugestandene Möglichkeit, um seelische Konflikte auszudrücken (126). So wurde das Gegenstück der *femme fragile* die *femme fatale*, die die ungebändigte Natur und weibliche Zügellosigkeit verkörperte und eine Bedrohung des männlichen Geschlechts darstellte (141). Sarah Grand stellte sich der Aufgabe, diese Bilder zu ändern und die Hysterie als ein Phänomen

darzustellen, das seinen Ursprung in dem weiblichen Zwang hatte, sich zu verstellen und sich selber aufzuopfern.

Das Krankheitsbild der Hysterie wurde bei der Frau in engem Zusammenhang mit ihrer Sexualität gesehen. So galten in den medizinischen Diskursen des *fin de siècle* Feminismus und Hysterie nicht nur als Zeichen für soziale, sondern vor allem sexuelle Abweichung. Diese medizinischen Diskurse repräsentierten die Hysterikerin entweder als Verkörperung des Perversen (*femme fatale*) oder der Hyperfeminität (*femme fragile*) (Pykett: 175). Die Hysterie wurde in der Medizin entweder mit einer unkontrollierbaren weiblichen Sexualität oder einer Verweigerung des ehelichen Geschlechtsverkehrs in Verbindung gebracht (Heilmann, 2002: 128). Die Weigerung zu ehelichem Verkehr führte nach Ansicht der Ärzte zu einer Impotenz beim Ehemann (128). Demgegenüber würde die *oversexed woman* dem Ehemann all seine Energie entziehen (Heilmann, 2004: 71). Zu diesem Diskurs schrieb Grand in den *Heavenly Twins* einen Gegenentwurf, indem die Frau (Evadne) durch die Vorenthaltung einer sinnvollen Betätigung und nicht durch ihre Sexualität krank wird. Auch der Mann erleidet durch sein zölibatäres Leben keine Schäden. Die zeitgenössischen Behandlungen der Hysterikerin war vor allem strafend und 'zudringlich': Sie reichten von der *rest cure* bis hin zur Klitoriektomie (operative Entfernung der Klitoris), wobei die Funktion der medizinischen Intervention auf den weiblichen Körper stets eine disziplinarische war (Heilmann, 2002: 127). So nahm der Arzt Isaac Baker Brown in den 1860er Jahren Klitoriektomien an Frauen vor, bei denen er den Körper der Frau bestrafte und ihre sexuellen Sehnsüchte zerstörte (128). Die Frau wird ganz besonders in ihrer Betrachtung als Fallstudie oder *case study* zum Objekt männlicher Phantasien in der Medizin.

#### **4.4.1.2 Die Frau als *case study***

In einer Studie über die Konstruktion von Weiblichkeit ist es besonders interessant, klassische männliche Erzählformen zu untersuchen, die ein bestimmtes Bild von Weiblichkeit erschaffen. Diese Form der männlichen Dominanz und der Versuch von feministischen Autorinnen, sich aus dieser Dominanz zu befreien, soll in einer Analyse der *case study* diskutiert werden. Das Verhältnis zwischen dem Mann, dem weiblichen Körper und dessen Untersuchung ist von der Obsession nach Kontrolle bestimmt. Der Mann ist von dem weiblichen Körper angezogen, weil er ihn kontrollieren und damit seine eigenen Ängste bezüglich der Frau und ihrer Sexualität zerstreuen will. Durch das Festhalten und Öffnen des weiblichen Körpers versucht der Mann diese Kontrolle über das mysteriöse Wesen der Frau zu erlangen. Grand setzt sich in den *Heavenly Twins* intensiv mit diesem penetrierenden,

männlichen, medizinischen Blick auf den weiblichen Körper auseinander. So ist der Arzt in vielen New Woman-Romanen meist Verkörperung einer männlichen Gesellschaft, die den weiblichen Körper zum Objekt degradiert und für seine Zwecke 'missbraucht'.

Dominante Bilder und Metaphern in Kultur und Kunst haben Frauen stets als Kisten (*cases/case studies*) repräsentiert, deren Mysterium nur gelöst werden könne, wenn man sie öffne und penetriere – mit dem Stift des Autors, dem Pinsel des Malers, dem Messer des Arztes oder dem Blick des Psychoanalytikers (Heilmann, 2002: 127). Das Bild der jungen Frau, in deren Körper der Mediziner eindringt, hat eine lange nach-aufklärerische Tradition

(Showalter, 1990: 128). Die Abbildung 12 zeigt eine solche Obduktionsszene, bei der die Frau in einer erotisierten Pose auf dem Tisch arrangiert wurde. Im 18. Jahrhundert studierten europäische Medizinstudenten die inneren Organe mittels einer *Anatomical Venus*, einem detaillierten Wachsmodell der Frau, natürlich gefärbt, physisch äußerst genau und geöffnet, um die reproduktiven Organe zu zeigen (128). Ludmilla Jordanova hat auf den



Abb. 12: Anatomievorlesung in Leiden zu Beginn des 17. Jahrhunderts

signifikanten Unterschied dieser weiblichen Figuren zu früheren Modellen und den männlichen hingewiesen: „The female figures are recumbent, frequently adorned with pearl

necklaces: They have long hair, and occasionally they have hair in the pubic area also. These 'venuses' ... lie on velvet or silk cushions, in passive, almost sexually inviting pose” (Jordanova: 54). Diese Wachsmodelle sind sexualisiert. Die Abbildung 13 zeigt eines dieser weiblichen Wachsmodelle, das durch die aufwendig hergerichteten Haare und die Perlen-



Abb. 13: 'Anatomische Venus' aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

kette kein rein wissenschaftliches Anschauungsobjekt darstellt. Zudem wird der weibliche Körper geöffnet, um die mysteriösen Organe der Sexualität und der Reproduktion zu offenbaren (Showalter, 1990: 128). Die Modelle kreierten Bilder einer 'abstrakten Feminität', setzten Wissen über die Frau mit dem tiefen Blick in den weiblichen Körper gleich und betonten die reproduktive Bestimmung der Frau (128).

Dieses Bild des weiblichen Körpers als eine Kiste oder ein *case*, wie die Büchse der Pandora, als Objekt der Ausstellung und Gefangenschaft übertrug sich auf die soziale Welt (128). Auch in den Fallstudien von Freud über die weibliche Hysterie kann man die Illusion der männlichen Kontrolle wieder finden (137). In seiner Studie über Ida Bauer, einer jungen Wienerin, die er Dora nannte, benutzte auch er die Metapher des Öffnens des weiblichen Körpers (137). Bei der Lösung des Mysteriums von Doras hysterischen Symptomen stellte Freud sich selber als einen Einbrecher vor, der ihr Schloss aufbricht und gegen ihren Willen in ihre Psyche eindringt (137). Vieles von dem, was Freud beschrieb, war sein eigenes Bedürfnis, Kontrolle zu haben (137).

Das Öffnen der Frau galt in der Medizin als eine nützliche Lösung für eine Vielzahl medizinischer Probleme und die beste Art, die Frau zu erkennen und zu verstehen, war, sie zu sezieren (131). Im Gegensatz zum weiblichen Körper gab es nur wenig offene kulturelle Phantasien über das Innere des männlichen Körpers (133). Das liegt daran, dass Männer über sich selber nicht als Fälle (*cases*) denken, die es zu öffnen gilt, sondern sie öffnen Frauen als Ersatz für 'Selbst-Erkenntnis', womit sie die Illusion ihrer eigenen Unverletzlichkeit bewahren und zugleich die erschreckende weibliche Erinnerung an ihre Impotenz und Unsicherheit zerstören (134). Ziel ist die Kontrolle über eine „elusive and threatening femininity“, indem man sie in einen *case* umwandelt, den man öffnen und schließen kann (134). Das Öffnen des weiblichen Körpers und dessen medizinische Untersuchung waren für Frauen des 19. Jahrhunderts mit großen Ängsten verbunden. Die Geschichten über die *lock hospitals* (in denen mit Syphilis erkrankte Frauen untersucht wurden) verursachten bei vielen Frauen furchtbare Phantasien. Auch die ungelösten Morde von Jack the Ripper 1885 trugen zu einer weiblichen Paranoia bei (Showalter, 1977: 188). Jack the Ripper tötete und verstümmelte eine Vielzahl von Prostituierten im Londoner East End, öffnete die Körper der Frauen, entfernte vorsichtig ihren Uterus und ihre Eingeweide und legte ihre Sexualorgane für die Polizei zurecht (Showalter, 1990: 127). Es wurde häufig angenommen, dass der Ripper entweder ein Arzt oder ein unter Syphilis leidender Mann oder beides sei, der sich an Frauen rächte, da sie Krankheiten in sich trügen (Showalter, 1977: 188). Die Morde von Jack the Ripper sind nach Ansicht von Elaine Showalter ein schauriges Echo von anderen Themen des *fin de siècle* „of the opening up, dissection, or mutilation of women“ (Showalter, 1990: 127).

Im 19. Jahrhundert war die Begierde, den weiblichen Körper zu öffnen und einen tiefen Einblick in die Geheimnisse ihres Körpers und der Schöpfung zu erlangen, zentral für die Methode der Wissenschaft (129). Diese Passion für die Observation und Analyse manifestierte sich zunächst in der Entwicklung wissenschaftlicher, medizinischer und

gynäkologischer Instrumente und der sexuellen Chirurgie (129). Die Erfindung des Spekulum durch Récamier Mitte des 19. Jahrhunderts ermöglichte Ärzten das Innere des weiblichen Körpers ohne eine Operation zu untersuchen (129). Der amerikanische Gynäkologe Sims beschrieb die Erfahrung, mit einem Spekulum zu arbeiten, als die eines „colonizing and conquering hero“: „I saw everything as no man had ever seen before ... I felt like an explorer in medicine who first views a new and important territory“ (zitiert aus Showalter, 1990: 129). In seiner Metapher setzte sich Sims mit den *conquistadores* gleich, die ein unbekanntes Land betraten. So beschrieben Ärzte ihre Invasion des weiblichen Körpers als eine abenteuerliche Jagd nach Schätzen und Macht, in ähnlicher Weise wie männliche Romanciers die Reisen in exotische Länder als sexuelle Expeditionen in einen „primordial female body“ entwarfen (Showalter, 1990: 129-130). John Kucich sieht in Dr. Galbraiths Figur Parallelen zu den kolonialistischen Tendenzen in der Medizingeschichte bezüglich des Verhältnisses von Arzt und Frau: „Galbraith’s scrutiny of Evadne’s hysteria follows all the classic patterns of late-century psychoanalytic colonization of the feminine – at one point, he even compares his observation to the exploration of a cave“ (Kucich: 256). Diese Eroberung des weiblichen Körpers durch den Arzt beschreibt Grand in den *Heavenly Twins* und kritisiert damit nicht nur medizinische, sondern auch literarische Diskurse über die Frau.

Das Öffnen der Frau findet sich auch in der Kunst wieder. In der imaginativen (wie der medizinischen) Literatur des *fin de siècle* wird die Frau zur 'Fallstudie': „[A]n object to be incisively opened, analysed, and reassembled by the male writer“ (Showalter, 1990: 128). Die rebellierende Frau oder Prostituierte wurde in der Literatur in einen Körper – der beobachtet, vermessen und studiert wurde – verwandelt und ihren Widerstand gegen die Konventionen behandelte man als wissenschaftliche Anomalie; ein Problem, das die Medizin löste (128). Bei der Verwandlung in eine 'Fallstudie' oder ein Objekt wird die Frau von einem 'sie' in ein 'es' transformiert, so dass ihre individuelle Erfahrung unpersönlich und statisch wird, bedeutsam nur im Hinblick auf das experimentelle Material für den Wissenschaftler (128). Auch Julia Swindells hat in ihrer Studie *Victorian Writing and Working Women* eine enge Verbindung zwischen den Mechanismen der Literatur und der Medizin im 19. Jahrhundert festgestellt. Beide Gebiete waren besonders einflussreich in der Behandlung sozialer Probleme und verließen sich auf bestimmte Systeme der Repräsentation (Swindells: 41). So stimmten Medizin und Literatur des 19. Jahrhunderts in ihrer Wahrnehmung und Darstellung der Frau als Körper überein (41). Gerade der Naturalismus verdeutlicht wie der sezierende Blick des Mannes dem Wesen der Frau auf den Grund zu kommen sucht und sie dafür 'zerlegt'. Emile Zola beschreibt in *The Experimental Novel* (1880) das naturalistische Projekt:



„The novelist starts out in search of a truth ... he starts from known facts; then he makes his experiment, and exposes [his character] to a series of trials, placing him amid certain surroundings in order to exhibit how the complicated machinery of his person works. ... In fact, the whole operation consists in taking facts in nature, then in studying the mechanism of these facts, acting upon them ... without deviating from the laws of nature. Finally you possess knowledge of the man, scientific knowledge of him” (Zola: 274).

Zola sah seine Kunst von einem klinischen Standpunkt aus und beschrieb den Autor als jemanden, der „the white apron of the anatomist“ anlegen sollte und dann „dissect, fibre by fibre, the human beast laid out completely naked on the slab of the amphitheatre.“ (zitiert aus Showalter, 1990: 134). Dabei war der repräsentative, metaphorisch nackte Körper aber stets weiblich (Showalter, 1990: 134). In einem Cartoon wird Flaubert mit dem noch blutig tropfenden Herz von Madame Bovary an einem Skalpell hochhaltend dargestellt unter dem Titel „Flaubert Dissecting Emma Bovary“ (134-135). Auch Evadne wird von den Ärzten in den *Heavenly Twins* auf ein Sezierobjekt reduziert, die in erster Linie *case* und dann erst Frau ist: „‘A most interesting case,’ ‘Mental?’ ‘Yes. A lady’“ (HT: 637).

Evadne wird in dem letzten Teil der *Heavenly Twins* 'The Impressions of Dr. Galbraith' zur Fallstudie von Dr. Galbraith. Teresa Mangum sieht darin die Wandlung von Evadne in die „passive, objectified role of ‘text’“, da der Arzt die Geschichte ihrer Leiden aus ihren Symptomen liest (Mangum, 1998: 120). Gerd Bjørhovde erklärt:

“Evadne becomes a *case* or an *object*; she is a medical case appealing to the doctor’s curiosity and scientific interest; she is the object of the friend and would-be-lover’s care and concern. And since he in fact ‘knows’ Evadne less than the reader at the time ... she seems at this stage in a way more distant to the reader than in earlier parts of the novel” (Bjørhovde: 119).

Je mehr Evadne ihre Autorität als Autorin und Leserin von Texten aufgibt – sie bricht die feministische Kritik von kanonischer Literatur ab und auf dem Höhepunkt ihrer Krankheit überlegt sie, ihre Bücher zu verbrennen – desto mehr wird sie männlichen Texten und Diskursen angepasst und von ihnen verkörpert (Heilmann, 2004: 69). So zeigt die (männliche) *case study* den Autoritäts- und Kontrollverlust über die eigene Persönlichkeit bei Evadne.

#### **4.4.1.3 Die männliche Erzählperspektive**

Sarah Grand nutzt in 'The Impressions of Dr. Galbraith' geschickt die männliche Erzählperspektive, um patriarchalische Strukturen offen zu legen und zu destabilisieren. Auch in ihrer Kurzgeschichte „The Undefineable: A Fantasia“ gebraucht Grand den männlichen Blickwinkel des Künstlers, um seine beschränkte Sicht zu unterstreichen. Mittels dieser Perspektive enthüllt Sarah Grand in den *Heavenly Twins* die Strukturen von medizinischen Diskursen, in denen Frauen zu Versuchsobjekten gemacht werden und wie *case studies* seziert

werden. Sie bedient sich der medizinischen Diskurse ihrer Zeit, um patriarchalische Autoritäten zu untergraben, da sie deren destruktiven Einfluss auf die weibliche Identität aufdecken will (Heilmann, 2002: 123). Dazu unterbricht sie die Erzählweise von Dr. Galbraith durch Kommentare des Erzählers und von Evadne und erschüttert dadurch seine fachliche Kompetenz.

Eine Vielzahl von Hinweisen in Evadnes Krankheitsgeschichte unterstreichen, wie wenig verlässlich und spekulativ die Sichtweise und die Erkenntnisse von Dr. Galbraith sind. Schon der Titel des Buchteils „Impressions“ macht deutlich, welche Aussagekraft die Beschreibungen und Urteilsfindungen von Galbraith haben: Es sind bloße Eindrücke und Vermutungen, deren Verifizierbarkeit offen bleibt. Noch wichtiger aber ist die Notiz, die den 'Eindrücken' vorangestellt ist. Sie unterstützt die duale narrative Struktur des Romans, die auf die miteinander in Wettbewerb stehenden Diskurse von Männern und Frauen aufmerksam macht und auf die Diskrepanzen zwischen feministischen und medizinischen Lesarten des weiblichen Zusammenbruchs (Heilmann, 2004: 72). Die vorangestellte Notiz unterläuft den Bericht von Dr. Galbraith aus der Ich-Erzählperspektive mit der textuellen Strategie „of hiding damning criticism behind ostensible praise“ (72). Unter dem Deckmantel den Arzt zu loben, weist der Text auf dessen Wissenslücken hin. Er gibt somit zu verstehen, dass Galbraiths unvollständiges Verständnis des Falles und seine persönliche Voreingenommenheit zu diagnostischen Fehlern führen und rät dem Leser, die Ich-Erzählung mit Vorsicht zu rezipieren (72).

Direkt im ersten Satz wird die Unzuverlässigkeit des Erzählers vor Augen geführt und die prinzipiell konstruierte Natur seines Berichts unterstrichen, da die Erzählstimme durch seine Wortwahl auf die mehr sensorische und emotionale („piquancy“, „flavour“, „impressions“) denn wissenschaftliche Grundlage der Schlussfolgerungen verweist (73). Die Vorbemerkung unterstreicht die Mangelhaftigkeit in Dr. Galbraiths Urteilsfindung, der nicht den Vorteil hat „of knowing Evadne's early history when they first became acquainted“ (HT: 554). Der Leser soll von Anfang an gewarnt werden, der Erzählung von Dr. Galbraith zu glauben. Sein Mangel an Vorwissen gibt „a certain piquancy to the flavour of his impressions“, weshalb der Leser „better informed than himself“ sei, „with regard to the antecedents of his 'subject'“ (554). Die Notiz macht den Leser auf die „curious mistakes“ aufmerksam, „which it is possible even for a trained observer like himself [Dr. Galbraith] to make by the half light of such imperfect knowledge as he was able to collect under the circumstances“ und zersetzt damit seine Autorität (554).

Interessanter noch als die Veränderungen von Evadne sind

“the glimpses we get of Dr. Galbraith himself in the narrative, throughout which it is easy to decipher the simple earnestness of the man, the cautious professionalism and integrity, the touches of tender sentiment held in check, the dash of egotism ... and above all, the perfect unconsciousness with which he shows himself to have been a man of fastidious refinement and exemplary moral strength and delicacy; of the highest possible character; and most loveable in spite of somewhat irascible temper and manner which were apt to be abrupt at times” (554).

Der Erzähler macht den Leser auf die Selbstdarstellung des Arztes aufmerksam und warnt auf subtile Weise vor dessen Selbstinszenierung als moralische und wissenschaftliche Instanz. Der Leser wird davor gewarnt, die autoritären männlichen Berichte über die weibliche Erfahrung ungefragt hinzunehmen (Mangum, 1998: 118). Nicht Evadne ist es, die in unserem Fokus der Aufmerksamkeit steht, sondern der Arzt. Schon der erste Eindruck spiegelt die Unzulänglichkeiten seiner Wahrnehmungen wieder und seinen Versuch, sich als autoritäre Instanz zu etablieren:

„Evadne puzzled me. As a rule, men of my profession, and more particularly specialists like myself, can class a women's character and gauge her propensities for good and evil while he is diagnosing her disease if she consults him, or more easily still during half an hour's ordinary conversation if he happens to be alone with her” (HT: 555).

Die Großspurigkeit mit der Dr. Galbraith ankündigt, die Probleme von Frauen zu diagnostizieren, wird von seinen Schwierigkeiten in der Behandlung Evadnes widerlegt.

In der Notiz zu Beginn der „Impressions“ und zwischen den Zeilen von Dr. Galbraiths Aussagen wirft Grand Zweifel über die Genauigkeit seiner Eindrücke auf. Sie leitet so sehr geschickt auf ihre eigene feministische Leseart von Evadnes Geisteskrankheit über, die sie als Ergebnis von Evadnes Versprechen der Passivität an ihren ersten Mann deutet (Heilmann, 2004: 74). Zugleich gibt sie zu verstehen, dass die zweite Ehe ebenfalls ihren Teil zu Evadnes Krankheit beigetragen hat. Sie zeigt ihre Ablehnung gegenüber der Figur von Dr. Galbraith, indem sie ein abwertendes Urteil über seine Launen macht („the highest possible character; ... in spite of a somewhat irascible temper and manner which were apt to be abrupt at times“), wodurch der editoriale Kommentar von seinen professionellen und persönlichen Verfehlungen eingefärbt wird (74). Durch die Vorkommentierung entsteht aus dem sechsten Buch eine komplexe und vielfältige Erzählstruktur, deren Oberfläche (Stimme des Arztes) durch die feministische Kritik an der männlichen Wissenschaft in der Notiz destabilisiert wird (74). Da Grand das überlegene Wissen des Lesers gegenüber dem Arzt aufzeigt, fordert sie den privilegierten Status des Arztes als *master narrator* heraus und warnt den Leser, dass es notwendig ist, seine *performance* aufmerksam zu überprüfen und einen Blick für Fehlurteile zu entwickeln (73). Damit kehrt sie, insbesondere bei weiblichen Leserinnen, die

Machtstrukturen um, indem sie dazu ermutigt, seinen Fall zu studieren, während Dr. Galbraith damit beschäftigt ist, Evadne zu untersuchen (73).

Nicht nur die Vorkommentierung auch Evadne destabilisiert Dr. Galbraiths Autorität. Immer wieder werden seine Aussagen durch Evadnes unterlaufen und seine Motive von ihr entlarvt. Grand richtet die Aufmerksamkeit auf den Zusammenstoß von unterschiedlichen Genderperspektiven und auf die Machtunterschiede zwischen männlichen und weiblichen Stimmen (58). Dadurch unterstreicht sie die Gefangenschaft der Frau in männlich-identifizierten symbolischen Rahmenbedingungen (58). Sie weist auf die Notwendigkeit einer autonomen weiblichen Subjektkonstituierung als ersten Schritt für eine weibliche Befreiung hin (58). Solange die Frau sich in männlichen Erzähl- und Interpretationsparametern befindet, kann sie nicht ihre eigene Identität ausbilden, sondern bleibt entweder *objet d'art* (Evadne als Lady of Shallot) oder *case study* (Evadne als Hysterikerin), die beide in gleichem Maße von dem männlichen Blick kreiert und belästigt werden. Erst durch die Metamorphose vom männlich konstruierten Objekt (hysterische und gefallene Frau) zum feministischen Subjekt und zur selbständigen Agentin des eigenen Schicksals gelingt die Befreiung. Ein zentraler Schritt in diesem Wandlungsprozess ist das Finden der eigenen Stimme.

So ist auch der Verlust der Sprache von Evadne Ausdruck dafür, dass sie nicht im Stande ist, sich aus der männlichen Umklammerung zu befreien. Sowohl ihr erster als auch ihr zweiter Ehemann rauben ihr die Stimme: Der erste, weil er sie zum Schweigen verpflichtet und der zweite, weil er einfach ihre Stimme übernimmt und sie so in die totale Selbstauflösung stürzt, den Selbstmord. Dass der männliche Blick 'verwundert' ist, wenn das Beobachtungsobjekt beginnt, ihn zu erwidern, zeigt sich an Dr. Galbraiths Verlegenheit, als sich Evadne über seine psychoanalytischen Gedanken lustig macht (73). Als sie bei einem gemeinsamen Spaziergang eine Blume pflückt, kommentiert sie dies:

„'You will want to know why I do that, I suppose,' she said. 'You will be looking for a motive, for some secret spring of action. The simple fact that I love the gorse won't satisfy you. You would like to know why I love it, when I first began to love it, and anything else about it that might enable you to measure my feeling for it.' This was so exactly what I was in the habit of doing with regard to many matters that I could not say a word. But what struck me as significant about the observation was the obvious fact ... that while I had been studying her, she had also been studying me, and I had never suspected it'" (HT: 605).

In ihrer Beziehung zu Dr. Galbraith versucht Evadne immer wieder, die Machtstrukturen zwischen Patientin und Arzt zu durchbrechen und die Rollen zu vertauschen. Noch bevor er sie zu seiner Patientin macht, ist sie es, die ihn beobachtet und seine ärztlichen Nachfragen entlarvt. So gibt sie ihm auch Anweisungen in seiner Behandlungsweise: „'Now question me,' she said, 'and make me tell you the truth'" (632). Evadne verdeutlicht implizit, dass sie es

ist, die Deutungshoheit hat und nur mit ihrer Hilfe kann er aus ihr lernen: „’Ah ... I interest you now! I am a case! You don’t flatter me. But I mean to give every help in my power” (632).

Grand will den patriarchalischen Anspruch auf Objektivität unterlaufen, indem sie die Zentralität von Gender für die Formung der Wahrnehmungen diskutiert (Heilmann, 2004: 45). Der *appropriatory gaze* des Arztes friert Evadne in einen Rahmen ein und ihre Identität verliert sich in seinen medizinischen Notizen (69). Nach Ansicht von Lyn Pykett wird durch die männliche Erzählperspektive „the feeling female subject“ zum „object of the male, medical gaze“ (Pykett: 174). Während die Erzählperspektive der dritten Person einen sympathischen und „privileged access to the character’s subjectivity“ und ihren Leiden erzeugt, interpretiert der Ich-Erzähler „those feelings as hysterical symptoms“ (174). Die Erzählperspektive der dritten Person bietet dem Leser ein subjektives Verständnis der Gefühle und inneren Verfassung der Figur an, während Galbraith den Charakter nach Äußerlichkeiten beurteilt und durch die Linse der Psychologie, die ein privilegiertes Wissen über das weibliche Innenleben in Anspruch nimmt (175): „The sign she made was deceptive, and probably only a man of my profession, accustomed to observe, and often obliged to judge more by indications of emotions than by words, would have recognised its true significance” (HT: 573). Nach Ansicht von Teresa Mangum ist der Wechsel des Erzählers ein Indikator dafür, dass „Grand attempts to wrest cultural authority“ und „weights in on the cultural front with a male authority figure deemed an expert in the increasingly revered professions of medicine and psychiatry.” (Mangum, 1998: 117). Der Perspektivwechsel zu Dr. Galbraith problematisiert das männliche Bild der weiblichen Hysterie (Pykett: 175).

#### 4.4.2 Hysterie in der Literatur

Wie schon gesehen spielen Diskurse über weibliche Krankheit und die Untersuchung der Frau als medizinisches Beobachtungsobjekt in der Literatur des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Die Hysterie war nicht nur in gesellschaftlichen, sondern auch in literarischen Diskursen ein maßgebliches Stereotyp der Frau. So assoziierte die viktorianische Literatur die Hysterie häufig mit transgressiven oder rebellierenden Sehnsüchten von Frauen (Heilmann, 2004: 66). Die rebellierende Hysterikerin ist das Gegenstück zu dem Bild der Frau als *angel in the house*, ihre monströse Schwester. Die *madwoman* der männlichen Literatur, die es zu domestizieren, zu bändigen und für ihre Abweichung zu bestrafen gilt, nimmt in der weiblichen Literatur eine konträre Funktion ein. Sie ist Ausdruck der Sehnsucht nach Veränderung und Konsequenz aus der Unterdrückung. Das häufige Auftauchen der

*madwoman* in viktorianischer Frauenliteratur ist eine Reflektion der Autorinnen über die eigene Frustration ihrer eingeschränkten Rolle als Frau (Heilmann, 2000: 175). Die früheren viktorianischen Autorinnen steckten bei ihrer Darstellung rebellierender Frauen in einer Zwickmühle. Sie mussten einen Ausweg finden, patriarchalische Strukturen abzulehnen, aber dabei so tun, als würden sie sie bestätigen (175). Diese Ambivalenz ist verantwortlich dafür, dass nicht die Heldinnen selbst Ort der Rebellion waren, sondern verrückte oder monströse Frauen, die dann ordnungsgemäß bestraft wurden (175). Das prominenteste Beispiel ist sicherlich *Jane Eyre* und die Figur der Bertha Mason, die Janes Widerstand zu Rochester repräsentiert.

Die Assoziation der Frau mit der Hysterie in der Literatur basiert zu einem großen Teil auf ihrer Verknüpfung mit den Kategorien Gefühl und Sentimentalität. Außerdem beschränkte man sich in der Wahrnehmung der weiblichen Literatur auf deren Ausdruck und Beschreibung von Gefühlen. So kommt Lyn Pykett zu der Überzeugung, dass die Literatur von Frauen für die Zeitgenossen 'hysterisch' war, die mit den Nerven geschrieben und gelesen wurde (Pykett: 169). So schrieb der Kritiker Hugh Stutfield über George Egerton: "Her [George Egerton's] gifts are intuitive rather than intellectual .... Her perceptions are of the nerves ... she personifies our modern nervousness, and her best characters are quivering bundles of nerve" (Stutfield, *Psychology*: 247) Man las die Texte von George Egerton als Diskurse der Hysterie: „[T]he ablest of our women writers of the neurotic school“ (247). Sarah Grand problematisierte diese konventionelle Assoziierung der Frau als Gefühl (Pykett: 174). Verlässt sich die Frau allein auf ihr Gefühl, wird sie krank oder depressiv wie Edith und Evadne. Erst ihr Intellekt und Verstand helfen ihr, die sozial sanktionierten Bilder der *womanliness* zu durchbrechen. Grands Erforschung der *madwoman* geht davon aus, dass der weibliche Zorn nach außen getragen werden muss, um in konstruktive Handlungen umgewandelt zu werden (Heilmann, 2000: 175).

#### **4.4.2.1 Sarah Grand und medizinische Diskurse**

In der Literatur der Sarah Grand spielen medizinische Diskurse und Ärzte eine besonders wichtige Rolle. Sie sind in der Regel Indikatoren für die Unterdrückung, Kontrolle und Penetration der Frau. Als Ehefrau eines Militärarztes kannte Grand sich gut in der medizinischen Literatur ihrer Zeit aus. Später sagte sie einmal, dass die größte Anziehungskraft in der Verbindung zu ihrem Mann in dem unendlichen Zugang zu Büchern und der Möglichkeit für ernsthafte und konzentrierte Studien bestanden hätte (Heilmann, 2004: 27). Aufgrund des Berufes ihres Mannes und ihres wachsenden Interesses für die

*philosophy of medicine* wurde sie die am besten informierte britische New Woman-Autorin auf dem Gebiet der Medizin (27). Ihr gesamtes literarisches Werk ist stark von medizinischen Diskursen und der Figur des Mediziners beeinflusst.

Auch die *Heavenly Twins* machen das profunde medizinische Wissen der Autorin deutlich. Für wie wichtig sie diese Bildung für Frauen hielt, zeigt sich an Evadnes medizinischem Selbststudium, das ihr letztlich das Leben rettet und sie vor einer Syphiliserkrankung verschont. Im Gegensatz dazu ist das medizinische Unwissen von Edith Grundlage für ihren Tod. Grand konstruierte den Roman als eine Gegenerzählung zu den medizinischen Diskursen, indem sie aufzeigt, dass die Gesundheit des Ehemanns von dem sexuellen Rückzug der Frau nicht bedroht war, aber dass die geistige Gesundheit der Ehefrau litt, wenn ihr der Ehemann eine bedeutsame Arbeit verbot (71). Auch mit den verbreiteten Heilungsmethoden für Frauen bei Nervenleiden war Grand gut vertraut, da sie in den 1890er und 1900er Jahren selbst unter einer Reihe von Zusammenbrüchen und *rest cures* gelitten hatte. So wendet sich ihre Kritik gegen diese Behandlungsmethoden. Sie griff die alten patriarchalischen Heilmethoden an, die den Wunsch von Frauen nach einem aktiven öffentlichen Leben schon als eine Form des Wahnsinns betrachteten. Nach dieser Ansicht wurde die Gesundheit der Frau nur durch ihre Rückkehr zur Häuslichkeit gewährt.

#### **4.4.2.2 Die Figur des Arztes**

Einer der entscheidenden (Mit-) Konstrukteure des Bildes der Frau im 19. Jahrhundert war der Arzt oder Mediziner, im späten 19. Jahrhundert vor allem der Psychoanalytiker. Gerade bei der Ausbildung des mit dem Phänomen der Hysterie eng verbundenen Negativbildes der bürgerlichen Frau spielt die ärztliche Definitionsmacht eine wichtige Rolle (Schabs: 17). So verwundert es kaum, dass Grand der Figur des Arztes in fast all ihren Romanen einen entscheidenden Platz in der Handlung einräumt, der selten eine positive Auswirkung auf die Entwicklung der weiblichen Figur hat. Der Arzt hat eine besondere kulturelle und gesellschaftliche Autorität, die vor allem in seinem Verhältnis zur Frau deutlich werden soll. Diese Autorität des Arztes gegenüber der Frau hebt die angebliche Wissenshoheit des Mannes in der Rolle als 'Erklärer' und 'Entdecker' hervor. Der Mann erschafft dabei ein Bild von Weiblichkeit, das durch seine (männliche) Psyche generiert wird und nicht durch die reale Frau, die er betrachtet. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde der Arzt zu einer zentralen Deutungsinstanz in der Gesellschaft, was auch an seinen zahlreichen Darstellungen in der Literatur sichtbar wird. Die prominentesten Beispiele finden wir in Dr. Lydgate aus *Middlemarche*, Dr. Jekyll in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Dr. Seward und

Van Helsing in *Dracula*, Dr. Moreau in *The Island of Dr. Moreau*, Dr. Watson in *Sherlock Holmes* oder Charles Bovary in *Madame Bovary*. Der Arzt wird zu einer Ikone, der mit seinem forschenden Eifer die Probleme der modernen Gesellschaft löst oder auslöst.

Wenn die New Woman-Autorinnen ikonoklastisch gegen das Bild der Frau ankämpfen wollten, so mussten sie sich gerade mit der Rolle des Mediziners auseinandersetzen. Im Zusammenhang mit ihrer Rolle bei der Ausführung der *Contagious Diseases Acts* (Erläuterung der *Acts* siehe Seite 112) sahen viele Frauen Ärzte als die Inkarnationen der schlimmsten Missbräuche seitens männlicher und staatlicher Autoritäten (Mangum, 1998: 117). Der feministische Widerspruch gegen das medizinische Establishment wurde genährt durch die medizinischen Argumente, die die Bildung und Betätigung von Frauen als schädlich diskreditierten (117). Durch Behandlungen wie Ovariectomien (operative Entfernung des Eierstockes) bis hin zu Restriktionen, basierend auf Schädelmessungen, machte die medizinische Profession stets ihre Kontrolle über den weiblichen Körper deutlich (117). Häufig kommt es bei den fiktionalen Ärzten zur fatalen Verknüpfung eines emotionalen und medizinischen Verhältnisses zur Patientin, wodurch die eingeschränkte Objektivität und männliche Handlungsmotivation unterstrichen wird. Die feministische Literatur der Sarah Grand deckt die schädliche Wirkung der männlichen Medizin für Frauen auf.

Der Arzt nimmt in den Romanen von Sarah Grand meist die Rolle des Unterdrückers ein, der danach strebt, Kontrolle über den weiblichen Körper zu erlangen. Verschiedene New Woman-Autorinnen bündelten die Ironie dieser Umdeutung der wissenschaftlichen Diskurse, die den Mann zur Gefahr für die Frau machte, indem sie Ärzte – besonders Spezialisten für Frauenprobleme – als Träger von Krankheit anstatt als Heiler beschrieben (Pykett: 155). Die Figur des Dr. Galbraith in den *Heavenly Twins* ist zwar kein Verbreiter von Krankheiten, aber an ihm wird deutlich, wozu die falschen männlichen Interpretationen der weiblichen Psyche führen können. Der Arzt taucht in den verschiedenen Werken von Grand immer wieder an prominenter Stelle auf. Er transformiert sich in ihren Werken von der anfänglich autoritären Figur (*Two Dear Little Feet*, 1873) hin zum Bösewicht (*The Beth Book*, 1897) und zeigt damit die Entwicklung Grands zu einer ideologischen Unabhängigkeit an, die über die Institutionalisierung der männlichen Macht in Ehe und Medizin reflektierte (Heilmann, 2004: 27). Während die Protagonistin ihres ersten Romans ihre Gesundheit ruiniert, da sie sich nicht an die medizinischen Maßgaben des Arztes hält, ist in Grands späteren Arbeiten das Zutrauen und die *fatal attraction* gegenüber dem Arzt gefährlich für die weiblichen Figuren (29). In *Ideala* wird die Heldin fast zu einer ehebrecherischen Beziehung mit ihrem Arzt verführt; in den *Heavenly Twins* verschlimmert sich Evadnes Depression nur noch mehr, nachdem sie



ihren Doktor heiratet und in *The Beth Book* wird der Arzt-Ehemann als Ehebrecher, *lock hospital keeper* und Vivisektionist dargestellt. Grands Ehemann war zeitweise selber für eines der berüchtigten *lock hospitals* verantwortlich und ihre häufigen Portraits von zweifelhaften Doktoren resultierten sicherlich auch aus ihren wenig glücklichen Erfahrungen mit ihrem Ehemann (Christensen Nelson, 1996: 15). Grand, die aus medizinischen Büchern erfahren hatte, dass Frauen und Bildung in Opposition zu einander definiert wurden, erkannte die Haltlosigkeit dieser Behauptungen und die unterschiedlichen Interessen, die Ärzte und (verheiratete) Frauen verfolgten (Heilmann, 2004: 27). Den Konflikt zwischen medizinischen und feministischen Werten verkörpern in ihren Texten die Figur des männlichen Arztes und sein weibliches Objekt, das die Doppelrolle der Patientin und des Lustobjekts übernimmt (27). Auch Regina Schabs weist auf die Schwierigkeit hin, dass jede therapeutische Situation zugleich eine Verführungssituation implizieren konnte, was man an den vielen Liebesaffären zwischen Ärzten und Patientinnen sah (Schabs: 111). Grands Ärzte sind nicht die Bewahrer der nationalen Gesundheit, sondern ein weiterer Teil des Establishments, das die Unterdrückung der Frau absichert (Christensen Nelson, 1996: 15).

Gerade in ihrem Roman *The Heavenly Twins* betreibt Grand die Dekonstruktion des männlichen Arztes, was ihr besonders effektiv gelingt, da sie sich die Perspektive des Arztes aneignet und in seine Rolle schlüpft. Allerdings stellt Grand ihn nicht einfach als bloßen Bösewicht dar, sondern er ist in seinem Wunsch, Evadne zu helfen und in seiner Offenheit gegenüber der Frauenbewegung eine äußerst ambivalente Figur. Dennoch bedeutet für die Ärzte in den *Heavenly Twins* Hysterie eine pervertierte Feminität oder feminine Perversität (Pykett: 175). Sie beschuldigen ihre Patientinnen eines „extraordinary system of fraud and deceit ... to excite sympathy by making themselves interesting“ (HT: 573); sie setzen die „female illness“ mit „depravity“ gleich und versuchen sie, mittels ihres „moral management“ zu heilen: „[S]teady moral influence will do all that is necessary. The great thing is to awaken the conscience“ (575). Auch wenn es keine explizite Behandlungsmethode ist, so offenbart Dr. Galbraith in seiner Überzeugung, Evadne werde durch die Rolle als Mutter wieder gesund – „a new interest in life was coming to cure her of all morbid moods for ever“ – sein Verharren in alten Denkmustern (660). Er besteht darauf, dass „nothing could have been healthier or more natural than her pride and delight“ in ihrer mütterlichen Rolle (667). Für ihn wird die Schwangerschaft bei ihr ein neues Interesse am Leben erwecken und alle morbiden Gedanken beseitigen.

Während Dr. Galbraith ganz im Sinne der Schulmedizin des 19. Jahrhunderts auf die heilende Wirkung der Mutterschaft beharrt, entlarvt Grand sowohl die Schulmedizin als auch

die Mutterschaft als schädlich für Frauen (Heilmann, 2004: 74). Denn in Wirklichkeit verschlechtert sich der Zustand von Evadne während ihrer Schwangerschaft rapide, was sich in dem Versuch, sich und ihr ungeborenes Kind zu töten, zuspitzt. Im Gegensatz zu der Überzeugung, dass die Schwangerschaft ihr einen Anreiz geben würde, ein Interesse an der Außenwelt zu entwickeln, schließt sie die Mutterschaft ein für alle Mal in die häusliche Sphäre ein (71). Zudem gewinnt Dr. Galbraith mit der Schwangerschaft eine zusätzliche Kontrolle über den Körper von Evadne. So ist die Erfahrung der Schwangerschaft für Evadne eine entfremdende und keine beglückende. Nach der Geburt ihres Sohnes, der auch dem Namen nach (Donino) seinen Vater reproduziert (Don), während die Tochter namenlos bleibt, ist die Transformation zur milden und abhängigen Ehefrau abgeschlossen:

„I will do nothing but attend to my household duties and the social duties of my position ... I will play with my baby by day, and curl up comfortably beside you at night ... Let me deserve my name and be ‘well pleasing one’ to you first of all the world and then to any whom I may come in contact to. ... I can be the most docile, the most obedient, the most loving of women as long as I forget my knowledge of life” (HT: 672).

Die patriarchalische Autorität, die hinter Dr. Galbraiths Sorge um Evadne steht, offenbart sich spätestens als dieser Evadne als eines seiner Kinder bezeichnet: „I am never quite sure whether to count you as a child or not“ (675). Auch der Name für ihren Mann, „Don“, unterstreicht seine Überlegenheit ihr gegenüber, da die Bezeichnung die Macht und Wissenshoheit einer universitären Lehrinstanz repräsentiert. Indem der Roman *The Heavenly Twins* mit der Stille von Evadne und Galbraiths Erkenntnis seines Scheiterns endet („all I [Dr. Galbraith] ask for now – the power to make her life endurable“) (679), bestätigt Grand den Eindruck, dass der männliche Arzt zum Schaden der weiblichen Gesundheit beiträgt (Heilmann, 2004: 72).

Vor allem der imperialistische Blick Dr. Galbraiths weist auf die penetrierende Sichtweise von Mediziner\*innen auf Frauen hin. Bereits die erste Begegnung von Evadne und Dr. Galbraith gibt die Parameter der späteren Beziehung vor. Während Evadne schlafend in einem Sessel im Garten ihrer Tante liegt, beobachtet er sie aus einem Fenster und lobt ihre Gesichtszüge in einer Mixtur aus Voyeurismus und wissenschaftlicher Distanziertheit (Heilmann, 2004: 69).

„But tell me,’ he exclaimed, catching sight of Evadne placidly sleeping in the high-backed chair, with her hat in her hand held up, so as to conceal the lower part of her face; ‘Are visions about us? Is that one that I see there before me? If I were Faust, I should love such a Marguerite. I wish she would let her hat drop. I want to see the lower part of her face. The upper part satisfies me. It is fine. The balance of brow and frontal development are perfect.’ Mrs. Orton-Beg coloured with momentary annoyance” (HT: 97).

Evadne versucht (unbewusst) in ihrer hilflosen, schlafenden Position einen Teil von sich zu verbergen, doch selbst diesen Sichtschutz will er entfernen, um ihr Gesicht zu entblößen. Auch der Vergleich zwischen ihr und Fausts Gretchen zeigt seine (wissenschaftliche) Autorität über sie an. Die Reaktion von Evadnes Tante, Mrs. Orton-Beg, veranschaulicht, wie unpassend und auch anzüglich die voyeuristische Entkleidung von Evadne durch den Blick des Arztes ist. In seiner Taxierung von Evadne offenbart er seinen kühlen, medizinischen Blick, der sie wie ein Untersuchungsobjekt beurteilt und wie eine Sache behandelt. Die Haltung von Galbraith verdeutlicht, wie er später Evadnes 'Fall' sezieren und in die Winkel ihres Kopfes eindringen wird. Indem er in einem hellseherischen Spiel als Namen ihres zukünftigen Ehemanns den Namen George wählt, nicht wissend, dass ihr momentaner Ehemann George heißt, macht er vor allem seine eigenen Besitzansprüche gegenüber Evadne geltend, da sein eigener Name ebenfalls George ist.

Immer wieder 'bedrängt' Dr. Galbraith den ahnungslosen Körper von Evadne, das Objekt seines immer intensiver werdenden Blickes. So beobachtet er sie schließlich sogar durch ein Teleskop und ist davon überzeugt, dass „her whole attitude ...appealed to [him] like a cry for help“, woraufhin er sehr beunruhigt zu ihrem Haus aufbricht, nur um festzustellen, dass er sie „perfect tranquil ... with no trace of recent emotion“ auffindet (HT: 587). Das Entfernen des Teleskops bei seiner Rückkehr unterstreicht sein schuldvolles Eingeständnis, eine Übertretung begangen zu haben. Aus der Distanz konstruiert er sie als eine Lady of Shalot. Der penetrierende Blick von Dr. Galbraith, der Evadne ohne deren Wissen beobachtet, steigert sich in seiner Zudringlichkeit. In der Benutzung des Teleskops sieht Ann Heilmann eine Annäherung an die Benutzung der Kamera von Jean-Martin Charcots (Heilmann, 2002: 127). Wie Charcot suche auch Galbraith nach „dramatized external poses which reflect his patient's inner mysteries“ (127). Er erotisiert sein medizinisches Interesse an Evadne und stilisiert sie zu einer Lady of Shalot, da dieses Bild ihm zusagt, so wie die bildlichen Repräsentationen und dramatische Performanz weiblicher Hysterie dem medizinischen Establishment des gesamten 19. Jahrhunderts zusagte (127). Auch als Dr. Galbraith Evadne bei einem nächtlichen Spaziergang durch ein verrufenes Viertel Londons verfolgt, mag man seinen Beteuerungen, allein aus Sorge um sie zu handeln, nicht recht Glauben schenken. Vielmehr überwiegt wie in den vorherigen Situationen das ungute Gefühl der voyeuristischen Lust von Dr. Galbraith an Evadne. Zudem erinnert er sich an sie kurz vor dem überraschenden nächtlichen Zusammentreffen und imaginiert sie als Lady of Shalot am Fenster ihres Zimmers „and she would open the window, and lean out with a flower in her hand for him, and perhaps she would kiss it before she tossed it to him ... – a pretty poetical dream“ (HT:

615). Ihrer Krankheit wird er dabei nicht gerecht, sondern vor allem seinen erotischen Phantasien.

#### 4.4.2.3 Die Krankheit von Evadne

*„There were six or seven servants in the house, and my six sisters had absolutely nothing to do except dabble in paints and music ... and wander aimlessly from room to room to see if by chance ,anything was going on’. Dusting, cooking, sewing, darning – all light household duties were already forestalled; there was no private garden, and if there had been it would have been ‘unladylike’ to do anything in it; every girl could not find an absorbing interest in sol-fa or water-colours; athletics were not yet invented; every aspiration and outlet, except in the direction of dress and dancing, was blocked; ... More than once, girls of whom I least expected it told me that their lives were miserable, ‘with nothing on earth to do’” (Carpenter: 31).*

In diesem Zitat beschreibt der Sozialist Edward Carpenter das von Langeweile geprägte Leben junger Frauen der *upper-middle class* im 19. Jahrhundert. Da die Hausangestellten die notwendigen Aufgaben übernahmen, wurden die meisten Mittelklassefrauen zu „nothing more than a decorative status symbol“ reduziert und Langeweile dominierte ihr Leben (Kersley: 9). Von ihnen wurde nichts von praktischem Wert erwartet (10). In dieser Beschreibung spiegeln sich die Schicksale von Evadne und zeitweise das Angelicas wieder, die zuhause verkümmern während ihre Männer beruflich unterwegs sind. Bei Angelica führt dies zur Rebellion und der Verkleidung zum Mann. Bei Evadne nimmt die Nutzlosigkeit und Sinnlosigkeit ihres Alltags dramatischere Formen an: Sie wird hysterisch. Mit der Erkrankung und Nicht-Heilung von Evadne forderte Sarah Grand die medizinischen Diskurse ihrer Zeit heraus. (Heilmann, 2002: 123). Die Krankheit Evadnes greift zudem die Verbindung verschiedener feministischer Theorien zwischen Hysterie und Protest auf.

Der Ursprung von Evadnes Krankheit liegt in der grundsätzlichen gesellschaftlichen Konstellation, die Frauen als dekorative Objekte und Idealfiguren missbraucht, aber nicht als aktiv handelnde Wesen begreift. Als Ausweg aus ihrer Leere erschafft sich Evadne eine eigene Traumwelt, die ihr zunächst Erleichterung verschafft, dann aber zu einem nicht entrinnbaren Terror mutiert. Evadnes Hysterie ist das Ergebnis ihres Versprechens, sich mit politischen und gesellschaftlichen Äußerungen aus der Öffentlichkeit fern zu halten, solange Colonel Colquhoun lebt. Mit dem Versprechen kommt der Wandel in ihrer Persönlichkeit:

*„[U]p to this time, Evadne in her home life she had been serene and healthy minded. But now suddenly there came change. She began to ask: Why should she trouble herself? ... Evadne had been formed for a life of active usefulness; but now she found herself reduced to an existence of objectless contemplation, and she suffered acutely ... She would look at nothing that was other than restful; ... But all this was extremely enervating. She had owed her force of character to her incessant intellectual activity, which had also kept her mind pure, and her body in excellent*

condition. Had she not found an outlet for her superfluous vitality as a girl in the cultivation of her mind, she must have become morbid and hysterical, as is the case with both sexes when they remain in the unnatural state of celibacy with mental energy unapplied. We are like running water, bright and sparkling so long as the course is clear; but divert us into unprogressive shallows, were we lie motionless, and very soon we stagnate, and every particle of life within us becomes offence.

... As her mind grew sluggish, her bodily health decreased“ (HT: 349-50).

Evadne wandelt sich vollkommen: Aus der geistig aktiven, jungen Frau mit eigenständigen politischen Überzeugungen wird ein passives, unpolitisches Wesen. Da sie nichts verändern kann, will sie sich nicht mit „tales of woe“ belasten, die ihre „feelings to no purpose“ quälen (610). Sie fällt in die anfängliche Ignoranz von Edith zurück. Um einen Ausweg aus ihrer Nutzlosigkeit und Sehnsucht nach einer Betätigung zu finden, erschafft sie sich ihre eigene Welt. In der Unterdrückung ihrer eigentlichen Neigungen verinnerlicht Evadne ihre Pläne und Träume (Mangum, 1998: 121). Sie entwickelt Tagträume als Ablenkung von ihrem langweiligen und inhaltslosen Alltag: „[W]hile I work, I live in a world of my own creating; in a beautiful happy dream at least it was so once“ (HT: 625). Während ihrer Stickarbeiten ‘webt’ sie sich wie die Lady of Shalott ihre eigene kleine Welt. Ihre Phantasien bedeuten eine Art menschliches Puppentheater, ein Spiel mit menschlichen Figuren: “I tried to work out schemes of life in my head, as I would do a game of chess; not schemes of life for myself, you know, but such as should save other people from being very miserable. I wanted to do some good in the world” (626). Diese Träume sind „pleasant“, ihre „happiest time“ des Tages und lenken sie ab von der Monotonie ihres Alltags.

Aber ihre Phantasien verändern sich “by degrees” und mit der Zeit wird sie von ihnen “intoxicated. My imagination ran away with me. Instead of indulging in a daydream now and then ... all my life became absorbed in delicious imaginings ... I lived in my world apart” (626). Die Träume schneiden sie vom wirklichen Leben ab und Evadne verliert die Kontrolle über sie: “[T]hey mastered me; and now I am their puppet, and they are demons that torment me ... now the trouble in my head is awful.” Die weibliche Krankheit der Hysterie wurde häufig mit einer zu lebhaften Einbildungskraft in Verbindung gebracht. Schon die romantischen Autoren fürchteten, dass zu viel Imagination für den Menschen gefährlich sein könne, bei Männern wie Frauen. Aber gerade bei Frauen erwartete man, dass eine geistige Betätigung unheilvolle Konsequenzen habe (Gilbert/Gubar: 55). John Winthrop, Gouverneur der Massachusetts Bay Colony, beobachtete 1645, dass Anne Hopkins in eine „sad infirmity, the loss of her understanding and reason“ verfallen sei, die in Zusammenhang stehe „of her giving herself wholly to reading and writing“, weshalb er der Überzeugung war, dass “if she had attended her household affairs, and such things as belongs to women ... she had kept her

wits” (zitiert aus Gilbert/Gubar: 55). So brachte man weibliche Kreativität traditionell mit einer versteckten Form von unkontrollierbarer Verrücktheit in Verbindung (Gilbert/Gubar: 56). Besonders in streng evangelikalen Kreisen war jede Form der imaginativen Literatur suspekt und man lehrte Kinder, dass Geschichten erzählen zu Lügen und Übertretungen führen würde (Showalter, 1977: 54). Grand dreht diese patriarchalische Annahme um: Nicht Evadnes Aktivität und geistige Betätigung, sondern ihre Passivität führt zu einer krankhaften Ausformung der Einbildungskraft und Psyche.

In der Interpretation der Gründe für Evadnes Krankheit widerspricht sich die Forschungsliteratur. Ann Heilmann weist darauf hin, dass es für Grand nicht das Fehlen von Sexualität sei, dass Frauen krank mache, sondern der Mangel einer bedeutsamen und sinnstiftenden Arbeit. (Heilmann, 2004: 75). Im Gegensatz dazu deutet Sally Ledger die Krankheit von Evadne als das Ergebnis ihrer sexuellen Frustration und Verweigerung der mütterlichen Instinkte, wobei sie eine Komplizenschaft von Grand mit der damaligen Medizin konstruiert, wonach normale Frauen nur Sexualverkehr haben sollten, um ihre mütterlichen Triebe zu befriedigen (Ledger, 1995: 32). Es ist eher zweifelhaft, dass der krankhafte und nervöse Zustand von Evadne auf ihr zölibatäres Leben mit dem ersten Ehemann zurückgeführt werden soll. Vielmehr erscheint es nahe liegender, dass Evadne in dem Moment ihre Identität und Gesundheit verliert, als sie ihrem Mann zuliebe beschwört, dass sie, solange er lebe, nicht in die Öffentlichkeit treten werde, um seinen Ruf nicht zu schädigen. Damit verstummt Evadne und sie kann keine befriedigende Funktion finden. Eine Ausnahme ist die zeitweilige Arbeit in einem Hospital, die sie aufblühen lässt. Weder Evadne noch ihr Mann nehmen Schaden an der platonischen Beziehung und sein Tod resultiert nicht aus dem (fehlenden) Sexualleben zu seiner Frau, sondern seinem Alkoholkonsum. Der gängigen Erwartung, Depressionen basierten auf einer sexuellen Frustration, wird widersprochen. Dies zeigt sich spätestens, als Evadne auch in ihrer zweiten Ehe keine Erholung findet, sondern ihr Zustand noch schlimmer wird. Der einzige Zeitpunkt, in dem wir Evadne in strahlender Gesundheit sehen, ist als Krankenschwester bei einer *smallpox* Epidemie: „She was the life of the camp, bright, cheerful, and active, never tired apparently, and never disheartened“ (HT: 599).

Auch von Angelica erfahren wir, dass ihr zentrales Anliegen eine sinnvolle Betätigung ist. Als ihr Onkel sie fragt, was sie von ihrem Leben erwarte, antwortet sie ihm, sie brauche „[a]n object ... Something! Something! Something beyond the mere getting-up in the morning and going to bed at night, with an interval of exercise between” (318). So ist der Schlüssel zu Evadnes Krankheit und Angelicas Rebellion die Sinnlosigkeit ihrer Existenz. Dies erkennt

ihre Umwelt, und vor allem Evadnes Arzt, zunächst nicht, da die beiden in ihrer Passivität keine Ausnahmen, sondern das Ideal der stillen, zurückhaltenden Ehefrau verkörpern. Es ist dieses Idealbild, das Evadne krank macht. Evadnes Rückzug in eine Phantasiewelt und die daraus resultierende Krankheit demonstrieren die Konsequenzen, Frauen ein selbstbestimmtes Leben zu verweigern. Die 'gescheiterten' Frauen, Edith und Evadne, sind beide unfähig, sich von den normativen Beschränkungen der Feminität zu befreien und werden so krank. Ihre unterschiedlichen Manifestationen von Verrücktheit spiegeln die Situation der Frau wieder. In dieser Situation bleibt ihr entweder das notwendige Wissen oder die Möglichkeit für eine Betätigung versagt: Edith wird verrückt aufgrund ihrer sexuellen Ignoranz und Evadnes Hysterie beginnt mit ihrem Versprechen zu schweigen. Ihre zweite Ehe lässt Evadne letztlich noch weniger Freiheit. Einerseits mental, da ihr Mann versucht, Kontrolle über ihren Geist zu erlangen und andererseits physisch, denn mit der Schwangerschaft übernimmt er auch die Kontrolle über ihren Körper – sowohl als Mediziner als auch als Vater ihrer Kinder dominiert er sie.

Mit der Besetzung von Evadne als Hysterikerin thematisiert Grand die feministische Deutung der Hysterie als Rebellion (Heilmann, 2004: 66). Denn die Hysterie paralyisiert Evadne nicht nur, sie setzt auch Energien frei und ist Ausdruck ihrer Wut und Unzufriedenheit. Evadne zeigt, dass die Hysterie den Zusammenprall zwischen patriarchalischer Ordnung und weiblicher Erfahrung dramatisiert und so den Übergang von innerem Konflikt zu äußerlicher Wut bildet (Heilmann, 2002: 123). Das befreiende Potential dieser Energien geht jedoch verloren, wenn die Veräußerlichung nicht auch in ein politisches Engagement umgesetzt wird (123). Auch die Psychoanalytikerinnen Anna Freud und Lou Andreas-Salomè untersuchten, wie die Phantasie Frauen mit einem Ventil für ihre unterdrückten Sehnsüchte versorgt und Tagträume Symptome für ihre Rebellionsimpulse darstellen (Heilmann, 2004: 75). In ähnlicher Weise, wie von Freud und Andreas-Salomé beschrieben, galten Tagträume im *fin de siècle* als Metapher des weiblichen Widerstands (75). So sind Verrücktheit oder Tagträume äußerliche Indikatoren für die *captive imagination* der Frau, die ihren Rückzug in eine alternative, innere Realität als unvermeidliches Ergebnis ihrer sozialen Einschränkung hin zu einer inneren Welt repräsentieren (75). Während Edith sich durch die Erfahrung ihrer geistigen Krankheit befreit, wird Evadne dadurch zum Schweigen gebracht (Heilmann, 2002: 124). In einem Traum stellt sich Edith vor, wie sie ihren Mann ersticht:

„I am quite, quite mad! ... Do you know what I have been doing? I've been murdering him! I've been creeping, with bare feet, to surprise him in his sleep; and I had a tiny knife – very sharp – and I felt for the artery ... and then stabbed quickly! And he awoke, and knew he must die – and

cowered! And it was all a pleasure to me. Oh. Yes! I am quite, quite mad! ... I want to kill – I want to kill him“ (HT: 304).

Die Krankheit gibt Edith die Möglichkeit, ihre Wut und die Schuld der Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen. Dieser Ausbruch und die Sehnsucht nach Rache werden in abgeschwächter Weise von Angelica durchgeführt, die Ediths Mann eine Bibel ins Gesicht schleudert und die Nase bricht. Damit zeigt sie die Mitverantwortung der Kirche an der Lage der Frauen auf.

Als einzige der drei Frauenfiguren ist Angelica in der Lage, ihre Wut und Frustration, die bei den zwei anderen Frauen im Wahnsinn enden – entweder in Gewaltphantasien (Edith) oder einem pathologischen Rückzug aus dem Leben (Evadne) – konstruktiv umzusetzen (Heilmann, 2002: 124). Auch Evadne entwickelt Mordphantasien und stellt sich vor, ihren Mann zu töten: „I have actually meditated murder lately, ... murder for my own benefit ...; the murder of one poor miserable creature whom I pity with all my heart ...“ (HT: 633). Die Wut von Frauen gegenüber ihren Ehemännern als Symptome ihrer Krankheiten illustrieren Carroll Smith-Rosenbergs Beobachtungen, dass die Hysterie eine der wenigen Formen für die Frau des 19. Jahrhunderts war, ihre Wut auszudrücken (Smith-Rosenberg: 678). Doch solange Evadnes Wut eine innerliche bleibt, richtet sie sich primär gegen sie selbst und nicht gegen ihre Umwelt. Angelica wird vor Krankheit bewahrt, da sie im Stande ist, die sozial sanktionierten Grenzen zu durchbrechen und sich partiell von den Normen zu befreien. Demgegenüber bleiben Evadne und Edith in den Normen gefangen und verfallen so der *female malady* (Heilmann, 2002: 125).

Auch wenn man die Hysterie Evadnes als eine Rebellion gegen die patriarchalische Gesellschaft lesen kann, so hilft sie ihr letztlich nicht, sich aus ihrer Gefangenschaft zu befreien. Sie ist verloren in der Hysterie. Am Ende des Romans deutet Grand aus Sicht Dr. Galbraiths an, dass die Befreiung der Frau scheitern muss, wenn sie Kompromisse in ihrer Autonomie macht und die Verantwortung für ihr Leben in die Hände von anderen legt (Heilmann, 2004: 66). Evadne gewöhnt sich so sehr an ihr Schattendasein, dass sie nicht mehr länger nach draußen will und darum bittet, „on the surface of life, as most women do“ (HT: 672) zu leben. Sie fürchtet sich vor der destruktiven Energie ihrer Wut (672) und zieht es daher vor, in Passivität zu verharren. Sie veranschaulicht die totale Entmachtung der Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft und das Scheitern der medizinischen Diskurse, Frauen 'reparieren' zu können. Nach ihrer Schwangerschaft hat sie endgültig die Transformation des unabhängigen Freigeistes zur Kind-Ehefrau vollzogen. Wie Edith zu Beginn sieht Evadne den Sinn ihres Lebens allein in der Erfüllung häuslicher Funktionen:



„I will do nothing but attend to my household duties and the social duties of my position. I will read nothing that is not first weeded by you of every painful thought that might remind me. I will play with my baby by day... and content to be happily circumstanced myself ... But do not ask me to think. I can be the most docile, the most obedient, the most loving of women as long as I forget my knowledge of life” (672).

Die Probleme liegen für Grand nicht in der Psyche oder dem Wesen der Frau, sondern in der Konstruktion der Gesellschaft und in der Behandlung von Frauen. Nur wenn es zu einer nach außen getragenen politischen Aktivität kommt und Frauen nicht in der Phase der hysterischen 'Selbst-Absorption' stecken bleiben, erfolgt eine Befreiung (Heilmann, 2004: 67).

In den *Heavenly Twins* hat die Subversion der bestehenden Verhältnisse einen hohen Preis. Die Bestrafung oder gar Zerstörung der grenzüberschreitenden Frau ist nicht länger ein Erfolg von „reason and feminine moderation (Jane Eyre) over an insane and monstrous female (Bertha Mason)“, da die Rollen von Monster und Heldin in eine Person gelegt werden (Heilmann, 2000: 175). Es besteht für die Heldinnen die Gefahr, dass sie sowohl den Engel als auch das Monster in sich töten, bevor sie ein radikal anderes Selbst gefunden haben und bestätigen (177). In dem Zusammenprall von Engel und Monster läuft das Potential eine 'selbst-bestimmte' Identität zu erlangen, Gefahr, ausgelöscht zu werden, da die daraus resultierende Energie in Selbstzerstörung endet, anstatt auf ein äußerliches Ziel gerichtet zu werden (177). Doch nur die Externalisation der Rebellion bietet einen Weg aus dem inneren Chaos. Evadne schafft es nicht, den Engel zu töten und die Konfrontation mit ihrem Umfeld zu suchen. Demgegenüber verhält sich Angelica konfrontativ und geht offensiv die Suche nach einer selbst-bestimmten Identität an, da sie sich in den vorgegebenen Rollen nicht zurechtfindet. Die 'New Woman' Heldin muss den Engel töten und zugleich das 'selbst-zerstörerische' Monster, das gegen die Gesellschaft rebelliert, in eine konstruktive Betätigungsform umwandeln (177). Ursprung der beschränkten Engel-Identität der Frau war ihre häusliche Rolle als Ehefrau und Mutter.

#### **4.5 Die Frau als Ehefrau**

Die prominenteste Rolle der Frau in der viktorianischen Gesellschaft war die der Ehefrau und Mutter. Diese Funktion war das oberste und ehrenwerteste Ziel, das eine Frau nach der dominanten Ideologie erreichen konnte. Ihre Sorge um den Mann und das Bereiten eines Heimes machte sie zur Hüterin der viktorianischen Werte. Ihre Sexualität wurde dabei als nicht existent und nicht relevant beurteilt. Die Vorstellungen der dominanten Sexualideologie wurden von wissenschaftlichen und rechtlichen Diskursen der Zeit gestützt. Aber mit dem *fin de siècle* lassen sich erste Veränderungen in der Sichtweise auf die Frau beobachten. Die New

Woman-Autorinnen trugen zu diesen Veränderungen bei, da sie sich in ihren Büchern Fragen nach der Sexualität der Frau, ihrer Rolle als Ehefrau und der Doppelmoral bezüglich der Sexualität von Mann und Frau widmeten. In dem Roman *The Heavenly Twins* wird deutlich, dass die Rolle der Ehefrau die Frau einschränkte und dass ihre sexuelle Ignoranz gefährlich war.

#### 4.5.1 Sexualideologien der Viktorianer

Obwohl das viktorianische Zeitalter traditionell für die Unterdrückung von Sexualität bekannt war, nahm diese im Viktorianismus mit ungekannter Vehemenz Einzug in gesellschaftliche Diskurse (Ledger, 1997: 95). Gerade über die Sexualität der Frau machte man sich Gedanken. Diese wurde meist im Kontext ihrer Rolle als Mutter und Ehefrau definiert. Frauen, die diese Rolle ablehnten, handelten gegen die Gesetze der Natur und stellten eine Gefahr für das Überleben der Rasse dar (Pykett: 155). In dem Artikel 'Plain Words on the Woman Question' warnt Grant Allen vor der "self-supporting spinster". Die unverheiratete Frau sei eine Abnormalität und Frauen

„ought to be ashamed to say [they have] no desire to become [wives] and mother[s]. ... Instead of boasting of their sexlessness ... they ought to keep it [in the] dark. ... They ought to feel they have fallen short of the healthy instincts of their kind, instead of posing ... on the strength of what is really a functional aberration“ (Allen, Plain Words: 214).

Allen verbindet wie selbstverständlich den Verzicht auf Ehe und Familie mit dem Verlust des weiblichen Geschlechts. Eine Frau, die die Mutterrolle ablehnt, kann keine Frau sein. Diese Sichtweise wurde durch wissenschaftliche Diskurse gestützt. Indem viktorianische Wissenschaftler auf die Vorherrschaft der Mutterrolle bestanden, konstruierten sie die Frau als einen Körper und definierten sie allein in ihrer reproduktiven Funktion (Pykett: 15). Die Überzeugung, die Frau sei in erster Linie Mutter, wurde von der Vorstellung getragen, dass ihre Sexualität nicht vorhanden sei. Die pseudo-wissenschaftlichen Diskurse der Zeit behaupteten, dass *chastity* ein natürlicher weiblicher Wert sei (Rubinstein: 5). Um die Reinheit der Frau in keinster Weise zu gefährden, sollte sie in sexuellen Fragen möglichst naiv und ignorant sein, da alles andere eine Gefahr für ihre *purity* bedeutet hätte. Dass das Gegenteil gefährlich war, macht Sarah Grand in *The Heavenly Twins* deutlich.

Das Hauptanliegen der viktorianischen Sexualideologie war die Erwartung an die Mittelklassefrau, ihren eigenen Körper zu verleugnen und ihre sexuellen Bedürfnisse zu unterdrücken, um das kulturelle Ideal der Unschuld zu verkörpern (Ardis: 86). Nach der viktorianischen Sexualmoral war eine sexuelle Erregtheit oder jedwede Form sexueller Leidenschaften bei der Frau unerwünscht bzw. bedeutete eine Form der Abnormalität. Eine

der einflussreichsten Studien über die asexuelle und leidenschaftslose Frau war William Acton's *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs* (1857):

„[T]he majority of women (happily for society) are not very much troubled by sexual feeling of any kind. What men are habitually, women are only exceptionally. It is too true, I admit, as the divorce courts show, that there are some few women who have sexual desires so strong that they surpass those of men, and shock public feeling by their consequences. I admit ... the existence of sexual excitement terminating even in nymphomania ... but with these sad exceptions there can be no doubt that sexual feeling in the female is in the majority of cases in abeyance, and that it requires positive and considerable excitement to be roused at all. Many persons, and particularly young men, form their ideas of women's sensuous feeling from what they notice early in life among loose, or at least low and vulgar women” (Acton: 133).

Mittelklassefrauen besaßen demnach keine Sexualität. Wenn sie doch sexuell aktiv waren und Lust empfanden, mussten sie entweder abnormal oder „low and vulgar“ sein. Acton konstruiert die *proper woman* als ein leidenschaftsloses und passives Wesen. Die Frau verlangte nicht sexuelle Befriedigung, sondern gab sich ihrem Mann nur in dem Wunsch hin, Mutter zu werden (Pykett: 16). Ihre einzige Sorge galt dem Ehemann und ihren Kindern:

„Love of home, children, and domestic duties, are the only passions they feel ... As a general rule, a modest woman seldom desires any sexual gratification for herself. She submits to her husband, but only to please him, and, but for the desire of maternity, would far rather be relieved from his attention” (Acton: 101-102).

So nahm man an, dass viktorianische Damen eine generelle Abneigung gegenüber Sex hatten (Showalter, 1977: 191).

Die Betonung der Abwesenheit jeglicher sexueller Bedürfnisse bei der Frau bedeutete im Gegenzug, dass die Existenz einer weiblichen Sexualität Ängste auslöste. Frauen blieb in der viktorianischen Sexualideologie nur die Wahl zwischen nicht-sexueller Ehefrau oder omni-sexueller Kriminellen, Proletarierin, Verrückten oder Prostituierten (Pykett: 16). Man verlangte von Frauen sexuelle Unberührtheit und konstruierte diese zugleich als unproblematisch, da Frauen ja ohnehin keine sexuellen Sehnsüchte hätten. Aber nicht nur körperlich, sondern auch im Kopf sollten sie unschuldig und ignorant gegenüber sexuellem Wissen sein. Es herrschte eine allgemeine *conspiracy of silence*, dessen Ergebnis eine extrem prüde und verängstigte Gesellschaft war (Stubbs: 12). Jegliche sexuelle Themen wurden als Tabu behandelt, denn ein Bruch des Schweigens hätte Frauen über 'schlimme' Dinge informieren können (12).

Die viktorianische Sexualmoral war aber insofern tolerant und offen, da sie es Männern durchaus zugestand, außerhalb der offiziellen Sexualmoral zu leben und sich mit Prostituierten oder Freundinnen zu vergnügen (9). Der zentrale Widerspruch in der Konzeption der weiblichen Sexualität gründete auf der Annahme, dass Frauen aus

unterschiedlichen gesellschaftlichen Klassen unterschiedliche psychologische und physiologische Bedürfnisse hätten (10). Dieser Widerspruch setzte sich im Frauenbild der viktorianischen Literatur fort. Auf der einen Seite stand die *pure, chaste virgin*, die die ideale Ehefrau und Mutter (den *angel in the house*) verkörperte und auf der anderen Seite die korrumpierende *femme fatale*, die Männer ins Unglück stürzte (10). Aus diesen Gegensätzen entwickelten sich die Doppelstandards in der Sexualmoral, wonach Frauen, die sexuelle Tabus gebrochen hatten, mit gesellschaftlicher Verbannung bestraft wurden, während man männliche Übertritte ignorierte (10). Diese Verhaltensnormen legten Frauen einen enormen Druck auf, da sie ihre sexuelle Identität vollkommen verneinen mussten (11). Frauen wurden durch diese männliche Ideologie dazu gezwungen, ihre Sexualität als Perversion zu sehen.

Diese Doppelmoral bezüglich der viktorianischen Sexualität wird auch an rechtlichen Diskursen deutlich. Sie zeigen, dass Sexualität vor allem mit Angst besetzt war. Die männliche Angst vor der weiblichen Sexualität und die rechtliche Manifestation der viktorianischen Doppelmoral wurden Ausgangspunkt für den weiblichen Widerstand gegen diese dominante Ideologie. Die Angst vor Geschlechtskrankheiten war ein machtvoller Faktor in den sexuellen Einstellungen des *fin de siècle* (Showalter, 1977: 188). Zwischen 1880 und 1900 starben jährlich um die fünfzehnhundert Kleinkinder an vererbten Geschlechtskrankheiten (188). Im Jahr 1859 kamen auf tausend Armeeangehörige 422 angemeldete Fälle einer Infektion mit einer Geschlechtskrankheit (Ledger, 1997: 111). Dieser Situation versuchte man durch die *Contagious Diseases Acts* (CDA) Abhilfe zu schaffen, die angesichts der Verbreitung von Geschlechtskrankheiten in einer Atmosphäre „of near terror“ verabschiedet wurden (111). Die CDA sind ein ausgezeichnetes Beispiel für die Doppelmoral in der viktorianischen Sexualität und deren Umsetzung in Gesetzesform.

Die Gesetze schützten die Rechte der infizierten Soldaten und schrieben die Verantwortung für die Krankheiten allein den Prostituierten zu (Bonnell, 1995: 126). Die in den Jahren 1864, 1866 und 1869 verabschiedeten Gesetze erlaubten in bestimmten Garnisonsstädten die Zwangsuntersuchung von Prostituierten, die verdächtigt wurden, mit Geschlechtskrankheiten infiziert zu sein und ordnete den Arrest all jener an, die infiziert waren (Stubbs: 13). Eine infizierte Frau konnte in einem der so genannten *lock hospitals* bis zu drei Monate festgehalten werden (Ledger, 1997: 111). Über die *lock hospitals* kursierten furchtbare Geschichten von Belästigungen, die die dunkelsten Phantasien von Frauen beschworen (Showalter, 1977: 187). So waren es die Prostituierten und nicht die Männer, die für die Übertragung von Krankheiten verantwortlich gemacht wurden (Christensen Nelson, 1996: 14). Die Gesetze konnten die Verbreitung von Geschlechtskrankheiten nicht

eindämmen, da sie nur darauf abzielten, erkrankte Frauen zu untersuchen und zu kontrollieren, es den Männern aber offen ließen, Frauen zu infizieren (Ledger, 1997: 111-112). Diese Doppelmoral und ihre fatalen Folgen für Frauen thematisiert Grand in der Erkrankung von Edith in den *Heavenly Twins*.

Die rechtliche Ungleichbehandlung führte schließlich zum Widerstand bei bestimmten Frauen aus der Mittelklasse, die sich gegen die Gesetze engagierten. Die Motivation bestand nicht nur in dem Schutz von Prostituierten, sondern auch in der Sorge um die eigene Gesundheit. Das Schlimmste für Frauen war weniger die schreckliche Entstelltheit als Folge der Syphilis, sondern vor allem deren Übertragung auf die Kinder (Showalter, 1977: 188). Mediziner der Zeit bestätigten, dass auch die Ehefrau und das Kind fast unvermeidlich mit der Krankheit infiziert wurden (188). Besonders die Angst um zukünftige Generationen motivierte Frauen dazu, der männliche Sexualmoral den Kampf zu erklären (188). Während die CDA der 1860er Jahre davon ausgingen, dass der weibliche Körper für die 'Verunreinigung' des 'gesellschaftlichen Körpers' bzw. des Gemeinwohls verantwortlich war, stellte die Frauenbewegung mit ihrer *social purity* Kampagne diese Annahme auf den Kopf (Ledger, 1997: 112). Die männliche Sexualität müsse kontrolliert werden und der männliche Körper sei verantwortlich für eine soziale Degeneration (112).

Den ersten Bruch mit der Konvention der weiblichen Ignoranz vollzog Josephine Butler, die eine Kampagne gegen die CDA organisierte. Ihr Ziel war es, die Integrität des weiblichen Körpers zu schützen und gegen die Doppelmoral anzukämpfen, die männliche Sexualität legitimierte, aber die weibliche bestrafte (112). Ihre Kampagne wurde als ein Affront gegen das viktorianische Ideal von Weiblichkeit angesehen (Stubbs: 13). Es war allein schon deshalb schwer für Butler, überhaupt Publizität für ihre Kampagne zu erlangen. Das Stillschweigen mit dem die Gesetze durchgebracht worden waren und das Widerstreben der Zeitungen, sich mit dem Thema zu befassen, lagen daran, dass jede Form der Öffentlichkeit zu diesem Thema vermieden wurde (13). Denn man wollte nicht die Reinheit und Ignoranz der Damen verletzen, die nichts über Geschlechtskrankheiten oder ihre Übertragung erfahren sollten (13). Auch Sarah Grand war aktiv in der Bekämpfung der CDA (Christensen Nelson, 1996: 14). In einem Interview unterstrich sie die Doppelmoral der Gesetze: „Men endeavour to protect themselves from disease by restrictive laws bearing on women, but nothing has yet been done to protect the married women ... I hope that we shall soon see the marriage of certain men made a criminal offence” (Grand, *Woman Question*: 161). Durch die Proteste gegen die CDA hatten Frauen politische Erfahrung und Selbstbewusstsein gewonnen und sie begannen, die Konvention der weiblichen Ignoranz abzuschaffen (Stubbs: 53).

Aber auch sozio-medizinische Diskurse boten Gegenentwürfe zum traditionellen Bild der Frau und definierten weibliche Reinheit im Sinne von sexueller Aktivität und Wissen und nicht als Ignoranz und Trägheit (Pykett: 17). Neue Diskurse in der Literatur über die Darstellung der Realität und die Bedeutung von Moralität fielen zusammen mit vergleichbaren Fortschritten in der neuen Wissenschaft der Psychologie, die erstmals versuchte, die Funktion der Sexualität in der menschlichen Persönlichkeit zu verstehen und zu interpretieren (Stubbs: 57). Freud arbeitete daran in Wien und in England veröffentlichte Havelock Ellis 1894 seine erste Arbeit über die sexuelle Psychologie (57). Der dritte Band seiner *Studies in the Psychology of Sex* war besonders wichtig, da er sich mit der weiblichen Sexualität befasste (57). Doch auch schon vor Ellis gab es Autoren, die Frauen eine eigenständige Sexualität zugestanden. George Drysdale argumentierte in *The Elements of Social Science* (1860), dass in Frauen genauso wie im Mann „strong sexual appetites are a very great virtue; as they are the signs of a vigorous frame, healthy sexual organs, and a naturally developed sexual disposition“ (Drysdale: 17). Nach Ansicht von Drysdale war eine gesunde Sexualität die potentielle Quelle für eine allgemeine Verbesserung des physischen und psychischen Wohlbefindens der Frau und gleichzeitig ein Heilmittel gegen spezifisch weibliche Krankheiten wie Chlorose und Hysterie (Pykett: 17). Drysdale kehrte viele der vorherrschenden Vorstellungen über die weibliche Sexualität und die Bedingungen ihrer emotionalen Gesundheit um, indem er physische Betätigung, eine substantielle Bildung und Kenntnisse über den menschlichen Körper empfahl (17). Sein Konzept der Ehe verhielt sich kontradiktorisch zu dem von Acton. Während bei Acton die Ehe das angestrebte Ziel und die biologische Bestimmung der Frau war, bedeutete sie für Drysdale „one of the chief instruments in the degradation of women“ (Drysdale: 17). Die Ehe war für ihn Grundstein der sexuellen Doppelmoral und eine Form der ökonomischen und sexuellen Versklavung der Frau (18). Auf solche Ansichten wie die von Drysdale griffen die New Woman-Autorinnen in ihrer Neukonzeption der weiblichen Sexualität und der Institution der Ehe zurück.

#### **4.5.2 Die New Woman-Romane und weibliche Sexualität**

An dieser Stelle kann nicht im Detail auf die große Vielfalt der Behandlung der Sexualität in den New Woman-Romanen eingegangen werden, aber es ist festzuhalten, dass gerade in der Beurteilung der Sexualität, eine große Heterogenität zu entdecken ist. Selbst innerhalb der Romane kommt es bei dem Versuch, eine neue Sicht auf die Ehe, die häusliche Rolle der Frau und ihre Sexualität zu entwickeln, zu zwiespältigen Ergebnissen. Dies liegt oft daran, dass die Autorinnen versuchten, einen Mittelweg zwischen Konformität und Rebellion zu wählen.

Allerdings waren die verschiedenen Autorinnen insofern konform, als dass sie sich alle von ihren literarischen Vorgängern durch die offene und kritische Bewertung der weiblichen Sexualität von der dominanten viktorianischen Ideologie abgrenzten. Sie erkannten, dass Frauen eine Sexualität hatten. Während in den Romanen von Sarah Grand die sexuelle Korruption der Männer kritisiert und ein Ideal von weiblicher Reinheit angedeutet wird, um die moralische Überlegenheit des weiblichen Geschlechts zu untermauern, betont Olive Schreiner die weibliche Gefangenschaft in der Institution Ehe und den Wunsch nach freien Beziehungen zwischen Mann und Frau. George Egerton hob die Frauen aus ihren traditionellen Rollen als 'Sexobjekte' und ließ sie ihre eigene Sexualität erkunden (Cunningham, 1973: 179). In der Wahrnehmung der 1890er Jahren wurde die New Woman-Literatur vor allem wegen ihres offenen Umgangs mit Sexualität umschrieben und kritisiert. Für die meisten Autorinnen war diese Verbindung der Garant für ihren schlechten Ruf (178-9).

Trotz der sehr unterschiedlichen Behandlung sexueller Themen, von sehr konservativ bis hin zu Konzepten der freien Liebe, war einer der gängigsten Angriffe, dass sich die feministische Literatur auf die Beschreibung sexueller Indiskretionen spezialisiere. Die Offenheit in sexuellen Fragen war durch Veränderungen auf dem literarischen Markt, das Zurückdrängen der *circulating libraries* und die Entstehung des *new realism* möglich geworden. Die Kritiker machten ihnen den Vorwurf der *Erotomania*, um sie als Schriftstellerinnen zu diskreditieren. Die Zeichnung aus der Zeitschrift *Punch* karikiert eine Schriftstellerin (die wirren Haare verdeutlichen ihre 'Entweiblichung'), die sich für die Indiskretionen eines Scheidungsfalles interessiert, was den Mann mit dem sie sich unterhält in Verlegenheit bringt (Abbildung 14). Sie fragt ihn, ob er denke, dass sich der Fall „as a subject for dramatic treatment“ eigne. Auch Mrs. Oliphant erregte sich darüber, dass die New Woman-Romane Sexualität als die „most important thing in existence“ behandeln würden, obwohl sie nach ihrer Ansicht nur „one small fact of live“ sei (Oliphant, Anti-Marriage League: 84). Die Romane würden so der Sexualität und nicht der romantischen Liebe ihre zentrale Aufmerksamkeit widmen. Ihrer Meinung nach hätten New Woman-Autorinnen die Neigung, „to place what is called the Sex-



OUR DECADENTS (FEMALE).

"TELL ME, MONSIEUR DUBOSC. OF COURSE YOU'VE READ THAT SHOCKING CASE OF 'SMITH V. SMITH, BROWN, JONES, ROBINSON, AND OTHERS'!"  
 "I CONFESS I 'AVE, MISS VILKES. I AM A LAWYER, YOU KNOW."  
 "WELL, NOW, WHAT DO YOU THINK OF IT AS A SUBJECT FOR DRAMATIC TREATMENT?"  
 "I—I DO NOT KNOW VAT IT MAY BE AS A SUBJECT FOR DRAMATIC TREATMENT, MADEMOISELLE. I—I FIND IT VERY—A—EMBARASSANT AS A SUBJECT FOR CONVERSATION VIZ A YOUNG LADY!"

Abb. 14: Our Decadents (Female)

question above all others as the theme of fiction“ (84).

Obwohl sich die New Woman-Autorinnen mit vielen verschiedenen kontroversen gesellschaftlichen Fragestellungen wie Ehe, Bildung und Arbeit beschäftigten, konzentrierten sich die Kritiker in ihrer Abwertung der Romane vor allem auf die offene Beschreibung von Sexualität (Christensen Nelson, 1996: 4). So wurde die New Woman-Literatur mit solchen Titeln wie „Sexmania“, „Erotomania“, und „Tommyrotics“ umschrieben (Ardis: 84). Hugh Stutfield kritisiert in seinem Artikel 'Tommyrotics', dass

„the physiological excursions of our writers of neuropathic fiction are usually confined to one field – that of sex. Their chief delight seems to be in making their characters discuss matters which would not have been tolerated in novels of a decade or so ago. Emancipated woman in particular loves to show her independence by dealing freely with the relations of the sexes“ (Stutfield, Tommyrotics: 237).

In ihrer Kritik an sexuellen Themen gaben die Sittenrichter zumeist vor, dass sie um die delikaten Gefühle der Leserinnen und die Moral der Gesellschaft besorgt seien. Die Ironie dieses Vorwurfs wird besonders bei Vorkämpferinnen der *social purity* Kampagnen wie Sarah Grand deutlich und entlarvt die Vordergründigkeit der Moralapostel in ihren Ängsten bezüglich des Zusammenbruchs der guten Sitten und der Frau als Hort der Moral. So erscheint es zweifelhaft, dass es wirklich die offene Diskussion von sexuellen Themen war, die den konservativen Kritikern Ungemach bereitete, da Romane des vorherigen Jahrhunderts voller sexueller Abenteuer von Männern waren (Christensen Nelson, 1996: 4). Nun waren es aber Frauen, die offen über Sex schrieben und ehrlich ihre Erfahrungen und Gefühle ausdrückten (4).

In ihrer Kritik gegenüber dem sozialen System des Viktorianismus bezogen sich die meisten der Autorinnen in ihren Romanen vor allem auf die Institution Ehe. Sie verabschiedeten sich vom *marriage plot*, das die Frau in die häusliche Sphäre abschob und zeigten vielmehr auf, welche Probleme durch die Ehe entstanden und nicht gelöst wurden. Allerdings nahmen die verschiedenen New Woman-Autorinnen, sowohl in den Romanen als auch in gesellschaftspolitischen Essays, in der Beurteilung der Ehe – ihrer Notwendigkeit und Mängel – sehr unterschiedliche Standpunkte ein. Während Grand die Ehe als eine Notwendigkeit für die Absicherung der Frau ansah, war sie für Olive Schreiner ein weiteres Mittel, die Frau zu unterdrücken. Die meisten Feministinnen kritisierten die ökonomische Abhängigkeit der Ehefrau und die Doppelmoral in der Ehe. Viele verlangten zudem nach einer Betätigung und Erfüllung außerhalb der Ehe und widerlegten die medizinischen Warnungen, dass solche Ambitionen zu Krankheit, *freakishness*, Sterilität und rassischer Degeneration führen würden (Showalter, 1990: 39).



#### 4.5.2.1 Die 'New Woman' als Moralapostel

„[W]e know his [man's] weakness, and will be patient with him, and help him with his lesson. It is the woman's place and pride and pleasure to teach the child, and man morally is in his infancy. ... now woman holds out a strong hand to the child-man, and insists, but with infinite tenderness and pity, upon helping him up" (Grand, New Aspect: 143).

Dieses Zitat aus Grands Artikel 'The New Aspect of the Woman Question' zeigt, dass Grand in traditionellen Denkmustern von Weiblichkeit verhaftet war und versuchte, diese für ihre eigenen Zwecke zu nutzen. Für Grand bestand die Aufgabe der Frau darin, „to set the human household in order, to see to it that all is clean and sweet and comfortable for the men who are fit to help us to make home in it“ (146). Dabei kreierte sie ein Bild von Weiblichkeit, das die Frau als 'Bekehrerin' verkommener Männer anpries. Das folgende Gedicht zeigt, wie viele feministische Autorinnen die 'New Woman' als *true womanhood* inszenierten:

„Saw the infants doomed to suffering  
Saw the maidens slaves to lust,  
Saw the starving mothers barter  
Souls and bodies for a crust ...  
Then she rose – with inward vision,  
Nerving all her powers for good;  
Feeling one with suffering sisters  
In perfect womanhood" (D.B.M: "The New Woman", *Shafts*, Januar  
1894, zitiert aus Gardiner: 14).

In ihrem Engagement für die Leiden anderer verlor sie nichts von ihrer „perfect womanhood“. Dieses Gedicht über die 'New Woman' veranschaulicht eine Denkweise, die die Frau zur moralischen Beschützerin der englischen Nation machte. Dieses Konzept wird unter dem Stichwort der *social purity* zusammengefasst. Nach dieser Ideologie hatte die Frau das moralische Recht einer Führungsposition (Showalter, 1977: 186). Es veranschaulicht die ambivalente Sexualität in den New Woman-Romanen, da sich Autorinnen wie Grand für ihre feministischen Ziele auf konservative Bilder von Weiblichkeit beriefen. Diesen Frauen ging es nicht um mehr Freizügigkeit, sondern um die gleichen Ansprüche der Moralität und Reinheit an Männer, wie sie an Frauen gestellt wurden. Sarah Grand annektierte dafür autoritäre Diskurse und übernahm deren Sprache. Indem sich Grand eines, wie Bakhtin es nennt, *authoritative discourse* bediente, wollte sie ihre Argumente mit wissenschaftlicher Autorität untermauern (Heilmann, 2004: 18).

In ihrer Argumentation baute Grand vor allem auf dominante evolutionäre und eugenische Theorien auf. Evolutionäre Argumente rechtfertigten die Unterordnung der Frau innerhalb der bestehenden sozialen Beziehungen (Pykett: 155). Zwar stellten sowohl Spencer als auch Darwin die Frau in ihren Evolutionstheorien tiefer in die evolutionäre Rangliste als den Mann

und sahen sie in ihren Affekten und ihrer intellektuellen Entwicklung näher am Tier und 'Wilden' (155). Doch zugleich, obwohl physisch und intellektuell weniger entwickelt, wurde sie (genauer die häusliche, bürgerliche Frau) als moralisch und spirituell höherwertig beschrieben (155). Diese Überlegenheit wurde durch ihre Reinheit und Selbstlosigkeit begründet, wonach sie einer *higher evolution* entsprach und für die moralische Zukunft der britischen Rasse verantwortlich war (Rubinstein: 8). Diese dominanten Vorstellungen der Evolutionswissenschaft griffen Feministinnen wie Sarah Grand für ihre Zwecke auf. Grand inszenierte die 'New Woman' als unbefleckte und zugleich mütterliche Spezies einer höheren Rasse, indem sie Darwins Argumente von der weiblichen Selbstaufopferung auf die neue Frau übertrug (Showalter, 1990: 45).

Mittels dieser Argumentation näherten sich Feministinnen auf geschickte Art den konservativen Kritikern. Sie kehrten die dominanten evolutionären Diskurse um, indem der Mann auf die unterentwickelte Stufe des lüsternden Tieres gestellt wurde, während die Frau moralisch über ihm thronte (Pykett: 156). Mit der Vereinnahmung eugenischer Diskurse griffen sie dominante sozial-wissenschaftliche Ansichten auf und deuteten sie in einem feministischen Sinn für ihre subversiven Ziele (Ledger, 1995: 34). Es ist die Taktik des Außenseiters, die dominanten Diskurse zu transformieren und in eine Sprache umzuwandeln, die in den vorherrschenden hegemonialen Diskursen eine Bedeutung erlangt (33). Die 'New Woman' wurde zu einer Agentin der *purification* der englischen Nation und widersprach konservativen Bildern der degenerierten Frau mit ihrer Vision von „renovation and ‚racial’ advancement“ (Heilmann, 2000: 1). In einem Gedicht für die Zeitung *Woman's Signal* wird die Verbindung von sexueller Reinheit und Verteidigung des Empires unterstrichen:

„If lofty purpose, strength of will  
To cleanse the world of every ill  
Be just a little 'New', dear sir,  
'Tis right that we should make a stir.  
For God and Home and Land we fight  
And God above defends the right“ (*Woman's Signal*, 3, Januar 1895, zitiert  
aus Ledger, 1995: 34).

Der patriotische Ton des Gedichts rechtfertigt den Kampf der Frauen um mehr Rechte, da dies dem Wohle des Vaterlandes diene.

Indem New Woman-Autorinnen argumentative Strategien und traditionelle Idealbilder der Frau für ihre eigenen Zwecke nutzten, liefen sie Gefahr, eine Maskerade zu übernehmen, aus der sie sich letztlich nicht befreien konnten. Elaine Showalter hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Feminismus des späten Viktorianismus voller Widersprüche und Konflikte war (Showalter, 1977: 190). Diese Feministinnen reproduzierten und intensivierten dominante

sexuelle Diskurse weiblicher 'Sexlosigkeit' und Reinheit (Showalter, 1990: 45). Da Grand die meisten Männer der Immoralität bezichtigte und männliche Sexualität mit der sorgenden Ethik der Frau kontrastierte, mobilisierte sie Genderstereotypen über immanent 'männliche' und 'weibliche' Eigenschaften (Heilmann, 2000: 117). Das Angleichen an dominante Ideologien war eine 'strategische Umarmung', um die Gegner mit den eigenen Mitteln zu schlagen und erinnert an Irigarays Konzept der Mimikry von femininen Idealbildern. Damit aber konstruierten die Autorinnen eine biologische Ideologie der sexuellen Differenz und lösten die Widersprüche im Bild der Frau nicht auf. (Pykett: 156). Sie definierten sich in traditionellen Vorstellungen der Frau als Mutter und mit ihrer eugenischen Sexualmoral passten sie sich einer Argumentation an, die Frauen als *breeder* einer reinen britischen Rasse betrachtete (Ledger, 1995: 33). Die konservativen Motive sollten sie von jedem Verdacht sexueller Freizügigkeit distanzieren. Im Rückgriff auf die dominanten Diskurse liefen sie aber Gefahr, die Radikalität ihrer Ziele einzuschränken (33). In den *Heavenly Twins* finden wir die Argumentation der *social purity* wieder, die aus einem Affekt entstand, Frauen vor der sexuellen Freizügigkeit der Männer zu schützen.

#### 4.5.2.2 Sexualität und Ehe in *The Heavenly Twins*

*"I have been urgently incited to write the book by other women, who send me accounts of cases so horrifying and heartrending that I believe if you knew but a little of them you would take up the subject yourself"*

(Brief an William Blackwood, 23. September 1891, zitiert aus Mangum, 1998: 87).

In ihrem Briefwechsel mit William Blackwood reagierte Sarah Grand auf dessen Besorgnis bezüglich des Inhalts der *Heavenly Twins* und der Sensibilität der weiblichen Leserschaft mit ihrem Wunsch nach Aufklärung. Grand rechtfertigte sich gegenüber Angriffen auf ihre Offenheit hinsichtlich der Thematisierung von Geschlechtskrankheiten und männlicher Freizügigkeit damit, dass sie Frauen, die von ihrer Umwelt in vollkommener Ignoranz gehalten wurden, warnen wolle. Als Ehefrau eines Militärarztes hatte sie selber die Folgen männlicher sexueller Freiheiten, gerade im Umfeld des Militärs, persönlich miterlebt. In einem Brief schrieb sie über die Schuld der Männer und die fatalen Folgen der Ehe für Frauen:

„I have myself known 8 of these dreadful Edith cases. Don't you think it is a disgrace to our civilisation that such a thing should be possible? It ought to be made a criminal offence ... Doctors advise these men to marry ... The marriage certificate should be a certificate of health" (Brief an F. H. Fisher, 22. März 1894, zitiert aus Mangum, 1998: 91).

Mit diesem Anliegen war Sarah Grand die erste Autorin, die sich offen über Geschlechtskrankheiten äußerte und einen Zusammenhang zwischen der Krankheit und dem

Leben von Mittelklassefrauen herstellte (Christensen Nelson, 1996: 14). Ihre explizite Behandlung gesellschaftlicher Doppelstandards involvierte sie zugleich in Diskursen über Prostitution und die weibliche Sexualität (Pykett: 154). Ihrer Ansicht nach wurden Frauen in der Ehe an erkrankte und zügellose Männer geopfert, die mit vollkommen unterschiedlichen moralischen Standards erzogen wurden (Christensen Nelson, 1996: 10).

Die unglücklichen Ehen, die Grand in ihrem Umfeld beobachtete und die sie selber viele Jahre ertragen hatte, führten dazu, dass sie die Ehe als ein Symptom für viele andere Missstände in der Gesellschaft ansah (10). An den Figuren Evadne und Edith beschreibt Sarah Grand in den *Heavenly Twins* die Folgen der sexuellen Doppelmoral und weiblicher Ahnungslosigkeit in der Ehe. Sie legt die Scheinheiligkeit der Institution offen und fragt nach den moralischen Ansprüchen an die männliche Sexualität. Ihr Ruf nach *social purity* bot ihrer Ansicht nach den einzigen Ausweg aus krankhaften Ehen.

#### 4.5.2.2.1 Die Ehe

„[M]arriage is certainly a lottery! A fellow chooses a girl for her health and beauty ... an in less than a year she's a wreck"(HT: 281). Es ist bittere Ironie, diesen Satz aus dem Munde von Sir Mosley Menteith zu hören, da die Ehe in erster Linie für Frauen eine Lotterie war, weil sie meist nur wenig über das Vorleben ihres zukünftigen Gatten wussten. Die Ehe ist ein wichtiges Thema in den *Heavenly Twins*. Sie dient aber nicht mehr wie früher – im Sinne des *marriage plot* – dazu, die Handlung anzutreiben, sondern die Frauen erleben sie als Hindernis für ihre persönliche Entwicklung auf der Suche nach Bildung und Betätigung (Mangum, 1998: 90). Grand stellte dazu den konventionellen *marriage plot* auf den Kopf. Die Rolle der Ehefrau ist nicht mehr Ziel ihres Daseins, sondern Ziel der Revision. Während der *marriage plot* verspricht, „to liberate women from the evils of the public sphere into the pleasures and spiritual powers of the domestic realm“, so zeigt das Schicksal von Edith das genaue Gegenteil, nämlich den Untergang (100). Der „marriage contract“ bindet Edith „quite literary ... to death, hardly the social regeneration promised by the end of even sceptical marriage plot novels like Jane Austen's *Pride and Prejudice*, George Eliot's *Middlemarch* ... and so many others“ (100). Die Institution Ehe soll nicht mehr das Leben der Frau bestimmen, sondern die Frauen sollen die Institution nach ihren Vorstellungen ausfüllen.

Die Ehen in den *Heavenly Twins* sind entweder mit Bestrafung, Krankheit oder Tod assoziiert (Heilmann, 2002: 124). Edith stirbt an der von ihrem Mann übertragenen Syphiliserkrankung. Evadne verfällt in ihrer Ehe in die Depression. Angelica besinnt sich auf das Ideal der treu sorgenden Ehefrau als Strafe für ihre nächtlichen Eskapaden mit dem Tenor.

Die meisten Frauen führen unglückliche Ehen aufgrund ihrer naiven und ignoranten Erziehung, weshalb sie sich beim Heiraten auf die falschen Kriterien verlassen. So lehnen Evadne und Edith jeweils den Heiratsantrag eines Pfarrers ab, da es nicht die geistige, sondern vor allem die äußerliche Attraktivität ihrer Ehemänner ist, die sie in ihren Entscheidungen leiten. Beide Frauen verändern sich aufgrund ihrer Ehen dramatisch, wobei Edith sich zur früheren Evadne entwickelt und ihrer Wut freien Lauf lässt, während Evadne die Passivität von Edith annimmt (124). Die Ehen, die nicht gänzlich unglücklich verlaufen, sind unkonventionelle, in denen die Frau eine unabhängige und respektierte Position einnimmt, wie bei Angelica oder Lady Hamilton-Wells. Zwar gesteht Angelicas Ehemann ihr einen eigenen Willen zu, aber auch hier lassen sich patriarchalische Muster erkennen, da er die Rolle eines Vaters einnimmt und sie lernen muss, sich ihrem Ehemann unterzuordnen. Angelica unterwirft sich einer asexuellen Ehe und nennt ihren Ehemann „Daddy“. Gerade die Beziehung von Evadnes Eltern veranschaulicht die patriarchalischen Strukturen der Ehe. Evadnes Mutter hat keine eigene Meinung und lässt sich von ihrem Ehemann sogar den Kontakt mit der Tochter verbieten. Auch Evadne wird von ihrem zweiten Mann als eines seiner Kinder gezählt. So degradiert die traditionelle Ehe Frauen in einen infantilen Status.

Doch auch wenn Grand ein wenig positives Bild von der Ehe zeichnet, geht es ihr nicht darum, die Ehe generell abzulehnen. Evadne verteidigt diese Institution und ihren hohen moralischen Status: „I believe firmly that marriage, when those who marry are of such character as to make the contract holy matrimony, is a perfect state, fulfilling every law of our human nature, and making earth with all its drawbacks a heaven of happiness” (HT: 340). So ging es Grand darum, die realen Zustände in den meisten Ehen aufzudecken und ein gleichberechtigtes Ideal anzupreisen. Sowohl in ihrer Literatur als auch in ihren nicht-fiktionalen Schriften verteidigte sie stets die Institution der Ehe als den einzigen Schutz für Frauen und Kinder, die ansonsten von ihren Männern missbraucht und verlassen würden (Mangum, 1998: 114). Für Grand musste die Ehe eine Schutzfunktion haben und sollte Frauen gerade nicht den Gefahren der männlichen Untreue ausliefern. Insofern argumentierte Grand teils mittels konservativer Ansichten, die in der Ehe den sicheren Hafen vor den Gefahren der aggressiven und korrupten öffentlichen Welt sahen.

#### **4.5.2.2 Die Ehemänner**

In ihrem Kampf gegen sexuelle Doppelmoral wendete sich Grand vor allem gegen gesellschaftlich akzeptierte Konzepte von Männlichkeit. In ihrer Argumentation gegen Doppelstandards in der Sexualmoral nutzte Grand sozialdarwinistische Diskurse, um die

Überlegenheit der Frau zu demonstrieren, an deren Moral sich die Männer zu orientieren hätten. Ihre feministischen Attacks waren paradoxerweise von einer patriarchalischen Rhetorik imperialistischer *eugenics* getragen. Mit der 'New Woman' als Mutter der zukünftigen Männer schrieb Grand: "[T]he English-speaking races could rule the world." (zitiert aus Heilmann, 2004: 18). Um die englische Nation zu bewahren, sah Grand die Notwendigkeit einer *moral leadership* der Frauen. Das Gegenstück zu der moralisch höherwertigen Frau war der degenerierte Mann. So war Sarah Grand weniger mit der weiblichen als der männlichen Sexualität beschäftigt, die sie als eine „oppressive pollutant of society“ verurteilte (Ledger, 1997: 111). In ihren Texten kehrte Grand das gesellschaftlich akzeptierte Bild einer sexuell aktiven Männlichkeit um und entlarvte es als degeneriert. Die meisten ihrer Heldinnen werden Opfer einer atavistischen männlichen Sexualität, die trotz ihrer Primitivität auch noch eine soziale und kulturelle Autorität besitzt (Pykett: 156). Die Syphilis und ihre rapide Verbreitung waren für viele feministische Autorinnen ein Zeichen von männlicher Immoralität und einer moralisch erkrankten Nation (Christensen Nelson, 1996: 11). In einem polemischen Gedicht aus der Zeitschrift *Critic* greift der Autor die Eckpunkte der männlich/weiblichen Bipolarität und die evolutionären Andeutungen bei Grand in überzeichneter Weise auf:

„Tell me, Mrs. Sarah Grand / (What I ill can understand), / Why you men are *all* so horrid, / *All*  
with a 'retreating forehead'?  
Why your women *all* are decked / With every gift of intellect, / And yet – invariably wed / These  
knights of the retreating head?“ (*Critic*, 28. Juli 1894, zitiert aus Mangum, 1998: 85).

Der Verfasser hebt die evolutionäre Argumentationsweise von Grand hervor und ärgert sich über die Beschreibung degenerierter Männer.

In den *Heavenly Twins* gibt es zwei Figuren, an denen die männlichen animalischen Instinkte zum Schaden der ihnen vertrauenden Frauen dargestellt werden. Sowohl der erste Ehemann von Evadne als auch der Ehemann von Edith haben sich vor ihrem Eheleben ihren sexuellen Gelüsten mit anderen Frauen ohne Bedenken hingegeben. Dieses Verhalten, das bei Frauen zur sozialen Verbannung geführt hätte, wird von den Familien der jungen Frauen als akzeptabel angesehen. Grand verkehrt diese Norm. Das „proper (i. e. socially sanctioned) masculine behaviour“ und nicht mehr die „improper femininity“ stellte eine Bedrohung für die Zukunft der englischen Rasse dar. (Pykett: 155). Den Widerspruch zwischen der evolutionären Minderwertigkeit und moralischen Überlegenheit der Frau mobilisierte Grand zu einer Gegenideologie, in der der Mann weniger entwickelt als die Frau und näher an der rohen Naturgewalt dargestellt wurde (155). Die Argumentation mittels evolutionärer Theorien zeigt sich in der Beschreibung der männlichen Figuren.

Vor allem Sir Mosley Menteith verkörpert den Prototyp des lüsternden, syphilitischen und unterentwickelten Bösewichts. In den 1890er Jahren war der tödlich syphilitisch infizierte Mann zu einem Urtyp des Bösewichts feministischen Literatur geworden, ein Träger von Krankheit und Wahnsinn und eine Bedrohung für die geistige Evolution der menschlichen Rasse (154). So beschreibt Grand in den *Heavenly Twins* Sir Mosley Menteiths Augen als „small, peery, and too close together“ und sein Kopf ist „shelved backwards like an ape’s“, ein evolutionärer Rückschritt. In einer ersten Begegnung von Sir Mosley Menteith mit Edith wird sein Lächeln als ein „infectious smile“ (HT: 167) beschrieben. Eines seiner vorstechenden Merkmale ist sein Blick – „his scrutinizing gaze“ – mit dem er sein Umfeld „inspected“ (162). Sein Blick ist wie der eines Raubtieres, das seine Beute ausmacht. Während Edith auf Malta ihrem Mann von ihrem zunehmenden Unwohlsein berichtet, hat dieser nur Augen für eine junge Frau, die am Strand sitzt. Er lässt sich nur ungern durch die Nöte seiner Frau von der „absorbing occupation of ogling the girl on the beach“ (281) abhalten. Er geht sogar soweit, dass er „a pair of opera-glasses“ zur Hand nimmt, „adjusting the sight“ von seinem amourösen Opfer (282). Sobald Edith außer Sicht ist, „he ... went with a jaunty air to look for the girl on the beach“ (283). Nicht nur, dass er sich nicht um seine Frau sorgt, er stellt sogar noch während des Gespräches einer anderen Frau nach. Wenn über Frauen geredet wird, ist sein erste Frage stets „[i]s she good-looking?“ und sein erster Gedanke bei der Erwähnung einer ihm bekannten Frau „was always as to whether she was attractive in appearance or not“ (162). Sir Mosley Menteith ist ein Mann, der von seinen sexuellen Gelüsten bestimmt wird und kein Mitgefühl für andere aufbringen kann. Seine körperlichen 'Auffälligkeiten' entlarven seinen wahren Charakter und zeigen den Rückgriff Grands auf evolutionäre Diskurse.

Aber Grand bringt auch Verständnis für die männliche Seite auf. Während Sir Mosley Menteith als durchweg böseartig und animalisch beschrieben wird, ist das Bild von Evadnes Ehemann differenzierter. Zwar ist auch er voller Fehler, aber er erkennt durchaus sein Fehlverhalten an. Er wird mehr als 'Opfer' eines Systems betrachtet denn als Täter. So erklärt Evadne ihrem Mann: „Don't blame yourself. I have never blamed you since I was cool enough to reflect. It is the system that is at fault, the laxity which permits anyone, however unfit, to enter upon the most sacred of all relations“ (340). Der Colonel wird weniger als Bösewicht, sondern mehr als grobschlächtiger, selbstverliebter und eitler Offizier dargestellt, der aber auch Verständnis für seine Frau aufbringt (Mangum, 1998: 114). Die beiden entwickeln eine Art „tolerant friendship“, die vor allem darauf basiert, sich aus dem Weg zu gehen und eigenständige Freundschaften aufzubauen (114). Ironischerweise machen sie dies

so gut, dass sie von den meisten Außenstehenden als ein „well-suited couple“ beurteilt werden (114).

#### 4.5.2.2.3 Die Ehefrauen

Evadnes Ehe zu ihrem ersten Ehemann basiert auf sinnlichem Begehren. Gerade weil sich Evadne zu ihrem Mann körperlich hingezogen fühlt, ist die Beziehung so interessant und zeigt, dass es Grand nicht darum geht, rein spirituelle Beziehungen zwischen Mann und Frau zu propagieren. Als Evadne das erste Mal ihren Mann trifft, ist ihr körperliches Begehren das dominierende Gefühl: „Her heart bounded – her face flushed ... she had felt nothing like it before“ (HT: 53). Seine Anziehungskraft ihr gegenüber ist sinnlicher und körperlicher Art. Sie selber ist ganz offen über die Natur ihrer Liebe:

„I think my passion for you was blinder and more headlong ... than is usually the case in very young girls. It possessed me from the moment I saw you in church that first time. You pleased my eyes as no other man has ever done ... But of course I did not love you, for passion, you know, is only the introduction to love“ (340).

Diese Gefühle und Sehnsüchte tauchen immer wieder bei Evadne auf und werden explizit angesprochen. Sie fühlt sich trotz des Betruges ihres Mannes weiter angezogen und wünscht sich, „to be held close, close; to be kissed till she could not think, to live the intoxicating life of the senses only, and not care“ (344). Die Leidenschaft und Anziehungskraft, die Evadne ihm gegenüber beschreibt, findet sich in ihrer zweiten Ehe nicht mehr. Auch diese Ehe ist nicht glücklich, sondern nur der Versuch Evadnes, die brave Ehefrau und Mutter zu spielen. Während Evadne ihren ersten Mann noch als „friend“ bezeichnet, entsteht bei Dr. Galbraith der Eindruck, er sei ihr Vater, da er sie als eines seiner Kinder bezeichnet. Die Beziehung erscheint sehr viel hierarchischer als die zwischen Evadne und dem Colonel. Die Sinnlichkeit von Evadne wird durchaus als wichtiger Teil ihrer Persönlichkeit und der Beziehung zwischen Mann und Frau geschildert. Es ist also nicht die Sinnlichkeit, sondern das Mitwissen der Eltern und die Ignoranz von Frauen über das Vorleben ihrer Männer, die dafür verantwortlich sind, dass es zu unglücklichen Ehen kommt, in denen die Partner nicht genug voneinander wissen.

Nachdem Evadne von der zweifelhaften sexuellen Vergangenheit ihres frisch angetrauten ersten Ehemanns erfahren hat, weigert sie sich die Ehe zu vollziehen. Mit der Weigerung Evadnes, die Untreue ihres Mannes zu akzeptieren, unterläuft Grand die Konventionen des Romans von weiblicher Unberührtheit und männlicher Sexualität, indem sie diese Konvention ernst nimmt (Showalter, 1977: 207). Die Lösung des Problems, sich der Infektion mit Syphilis zu entziehen, lag für Sarah Grand in der Weigerung von Frauen, diese zügellosen Männer zu



heiraten, wobei sie diese Entscheidung nur treffen konnten, wenn sie das nötige Wissen über die Krankheiten und das Vorleben des zukünftigen Ehemanns hatten. Die Handlung in den *Heavenly Twins* zeigt, dass Frauen gerade nicht die Möglichkeit einer entsprechenden Bildung gegeben wurde, um bei der Wahl des Ehemanns die richtige Entscheidung zu treffen. So fasst Evadne die Probleme der Gesellschaft in einem Satz zusammen: „Withholding education from women was the original sin of man“ (HT: 24).

Nachdem Evadne von dem Betrug ihres Mannes erfährt, erklärt sie ihrer Tante, warum sie den Colonel nicht länger als Ehemann annehmen kann:

“It was a mere affair of the senses, to be put off by the first circumstances calculated to cause revulsion of feeling by lowering him in my estimation – a thing so slight that, after reading the letter ... I could see him as he is.’ ... She shuddered as at the sight of something repulsive. ‘You see ... my taste is cultivated to so fine an extent, I require something extremely well-flavoured for the dish which is to be the *pièce de resistance* of my life-feast. My appetite is delicate, it requires to be tempted, and a husband of that kind, a moral leper’ – she broke off with a gesture, spreading her hands, palms outward, as if she would fain put some horrid idea far from her. ‘Besides, marrying a man like that, allowing him an assured position in society, is countenancing vice, and’ – she glanced round apprehensively, then added in a fearful whisper – ‘*helping to spread it*’ (78-79).

Man merkt Evadne die körperliche Abneigung und den Ekel gegenüber ihrem Mann an, vor dem sie „shuddered as at the sight of something repulsive“ und den sie sich mit ihren Händen fern halten will. Indem sich Grand auf Evadnes Gefühle des Abgestoßen-Seins konzentriert, gelingt es ihr, dass der Leser ebenfalls diese sozial akzeptierte männliche Rohheit und Brutalität spürt (Pykett: 155). Evadne bringt mit ihrem ‘feinen Geschmack’ ihre Überlegenheit gegenüber ihrem Ehemann zum Ausdruck. Entscheidend ist ihre Erkenntnis, die Krankheit nicht auch noch auf ihre Kinder zu übertragen: „[H]elping to spread it“. Genau diesen Fehler begeht Edith, wobei sie es nicht besser weiß. Dank ihrer Kenntnis medizinischer Texte ist sich Evadne der Gefahr bewusst, der sie sich in einer Beziehung mit dem Colonel aussetzt. Ihrer Mutter gegenüber, die zunächst nicht verstehen kann, wieso Evadne sich weigert, mit dem Colonel zu leben, macht sie klar: “Summed up it comes to this really, and give it now vulgarly, baldly, boldly, and once for all. *Major Colquhoun is not good enough, and I won’t have him*“ (HT: 93). Ein Mann, der vorehelichen Geschlechtsverkehr hatte, kann nicht den Ansprüchen einer Lady wie Evadne genügen. Im Gegensatz zu Edith kennt sich Evadne dank ihres Selbststudiums in Medizin aus und kann sich so vor den Gefahren männlicher Promiskuität wehren (Ledger, 1995: 33).

Im Gegensatz zu der widerspenstigen und bildungshungrigen Evadne ist Edith die Verkörperung der romantischen weiblichen Heldin: „[B]lond, blue-eyed, sheltered from all

knowledge of the world, trusting, loving, and childlike“ (Mangum, 1998: 91). Während Evadne ein Bild der 'New Woman' verkörpert, die sich um Bildung und eine selbständige Position im Leben müht, verkörpert Edith vielmehr das traditionelle Ideal des viktorianischen *angel in the house*. Edith ist nicht die gefallene Frau, wie Tess aus Hardy's *Tess of the D'Urbervilles*, sondern beschreitet den gesellschaftlich vorgegebenen Weg, indem sie aus Liebe heiratet (94). Aber weder ihre Güte noch ihre soziale Korrektheit kann sie retten. Letztlich ist es genau die soziale Ordnung, der sie sich unterwirft, die sie zum Tod verdammt (94). In Edith wird die sexuelle Kenntnislosigkeit von Frauen betont und gezeigt, welche Folgen diese für ihre Gesundheit hat (Ledger, 1995: 33). Ihre Ehe mit Sir Mosley Menteith, eine Verbindung, die den Segen der liebenden Eltern erhält, liefert Edith der tödlichen sexuellen Doppelmoral aus und infiziert sie und ihr Kind mit Syphilis. Edith hat nach den Normen der Gesellschaft keinen Fehler begangen, für den sie um Vergebung bitten muss, ganz im Gegenteil, sie hat den Regeln der Gesellschaft mit ihrer Heirat gehorcht (Mangum, 1998: 100).

Sowohl thematisch als auch strukturell ist der Tod von Edith entscheidend für den Roman, denn auch wenn Edith bereits in der ersten Hälfte des Romans stirbt, bleibt sie als Märtyrerin und Handlungsmotivatorin für den Rest des Buches präsent (91). Wenn Evadne oder Angelica Zweifel bezüglich der Angemessenheit ihrer Ansprüche nach Bildung oder einem Platz im öffentlichen Leben bekommen, dann erinnern sie sich an Edith als unwiderlegbares Argument für ihre Bedürfnisse (91). Grand tötet und opfert mit Edith den Engel im Haus. Erst wenn dieser Engel zur Strecke gebracht worden ist und seine Unfähigkeit zu überleben offenbart wird, kann ein anderer Typ Frau in der Literatur beschrieben werden, der sich frei macht von Vorurteilen bestimmter Verhaltensnormen und Anstandregeln. Edith muss sterben, damit Angelica ihre Rolle finden kann.

Die Beschreibung der Syphiliserkrankung von Edith unterstreicht die Verantwortung der gesellschaftlichen Institutionen Familie, Kirche und Medizin für das tödliche Schicksal zahlreicher Frauen. Die Darstellung von Syphilis in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts konzentrierte sich vor allem auf die Leiden der Männer wie etwa in Ibsens *Ghosts*, während die Frauen, die Syphilis übertrugen, Prostituierte waren und die Krankheit ein vorhersehbares und sogar gerechtes Schicksal für ihre Überschreitungen war (95). Grand beschäftigt sich mit dem Thema der Syphilis auf eine vollkommen andere Weise. Bei ihr sind es die 'unschuldigen' Mittelklassefrauen, die wegen der Zügellosigkeit ihrer Ehemänner physisch, mental und moralisch degenerieren (95). Die Verrücktheit von Edith war eine medizinische Realität für die Opfer der Syphilis. Nach Ediths Rückkehr aus Malta zu ihren Eltern

konzentriert sich die Erzählung auf die Interpretation ihrer Degeneration. Ihr Schicksal zeigt, dass auch wohlmeinende und gütige Menschen eine Mitverantwortung für die schrecklichen Konsequenzen schlechter Ehen und die sozialen Strukturen, die solche Ehen ermöglichten, tragen (95). Ediths freundliche und naive Eltern sind perplex durch die verkümmerte und hagere Erscheinung ihrer Tochter. Ihr Vater ist völlig unvorbereitet auf den Zustand seiner Tochter und er weiß nicht damit umzugehen: „He was trembling. He was at a loss. Nothing he had ever studied either in theology or metaphysics had in the slightest degree prepared him for the state of things in society which he was now being forced to consider“ (HT: 297). Erst nachdem er dazu gezwungen wird, macht er sich Gedanken über die Umstände, die seine Tochter krank gemacht haben. Die unterschiedlichen Standards in der Sexualmoral werden von den Eltern akzeptiert, wodurch sie sich gegenüber ihren Töchtern schuldig machen. Dies wird am Sterbebett von Edith, die ihre Rolle des viktorianischen Engels hinter sich gelassen hat und von der Krankheit gezeichnet ihr leidvolles Schicksal den Männern vor Augen hält, besonders dramatisch dargestellt.

Die drei Männer an ihrem Bett (ihr Vater der Bischof; ihr Arzt Dr. Galbraith; ihr Ehemann Sir Mosley Menteith), die die verschiedenen patriarchalischen Institutionen der Gesellschaft repräsentieren, klagt sie an: „[T]o tell you, you who represent the arrangement of society which has made it possible for me and my child to be sacrificed in this way.“ (300). Die Komplizenschaft der verschiedenen Institutionen der Gesellschaft bei der Zerstörung von Frauen, sowohl physisch als emotional, wird Edith in ihrer Krankheit deutlich: „I would stop the imposition, approved of custom, connived at by parents, made possible by the state of ignorance in which we are carefully kept – the imposition upon a girl’s innocence and inexperience of a disreputable man for a husband“ (78). Die Institutionen Kirche und Familie – die beiden Grundsteine des Staates – sind durch den Bischof (Ediths Vater) sowie Evadnes patriarchalischen Vater repräsentiert und spielen eine zentrale Rolle in der Verantwortung für diese tragischen und tödlichen Ehen. Sie verschwören sich miteinander, indem sie ignorante junge Töchter in die Hände sexuell erkrankter Männer geben (Pykett: 156). Als Angelica, nachdem sie die Anklageszene an Ediths Krankenbett beobachtet hat, Sir Mosley Menteith eine große Bibel ins Gesicht schmettert, bringt sie ebenfalls die Komplizenschaft der Kirche, die Frauen eigentlich beschützen soll, zum Ausdruck (Christensen Nelson, 1996: 14). Aber auch Frauen haben Schuld in diesem System. Evadnes Mutter wird für ihr Urteil, dass eine junge Frau am besten vollkommen ignorant in die Ehe gehen soll, ebenso eine Komplizenschaft am Schicksal ihrer Tochter zugesprochen, wie Ediths Mutter, die ihre Tochter wider besseren Wissens mit Sir Mosley Menteith verheiratet. Es ist die Apathie und

Ignoranz von Frauen ebenso wie die Eigeninteressen und Doppelmoral der Männer, die die Hauptanliegen von Grands Roman darstellen, weshalb Frauen „to some extent the key to their sexual jail“ in ihren Händen halten (Ledger, 1997: 115).

Trotz ihres literarischen Plädoyers für ein rein eheliches Sexualleben wurde Grand von den Moralaposteln der damaligen Zeit verurteilt, da sie es gewagt hatte, das Unaussprechliche auszusprechen und die düstere Seite der männlichen Sexualität an die Öffentlichkeit zu bringen (Ledger, 1995: 32). Kritiker erregten sich vor allem über Evadnes Wunsch nach sexueller Bildung und die Offenheit, mit der das Thema Syphilis behandelt wurde (33). Trotz der Kritik an den bestehenden Verhältnissen sieht Sally Ledger in dem Roman *Heavenly Twins* vor allem eine Bestätigung der viktorianischen Ideale wie Mutterschaft und Monogamie, da sie in dem Text als Norm präsentiert werden (33). Zwar sieht auch sie den Roman als eine *transgressive novel*, aber die konventionellen Elemente der Sexualideologie machen ihn zu einem Übergangsphänomen, der zwischen Moderne und Viktorianismus stand (33). Für ihre konservative Sexualmoral und das Verharren in alten Bildern von Weiblichkeit, wurden die New Woman-Autorinnen der 1890er Jahre von Feministinnen aus dem späten 20. Jahrhundert kritisiert. Man sollte jedoch bedenken, dass in Zeiten ohne künstliche Verhütung Frauen nicht wirklich in der Position waren, sexuelle Anstandsregeln fundamental zu hinterfragen (Rubinstein: 33). Unverheiratete Mütter liefen Gefahr, die schlimmsten Formen der Verelendung und Isolation zu erleiden und nur wenige Mittelklassefrauen konnten komfortabel von ihren eigenen Ersparnissen leben (33). Angesicht männlicher Doppelmoral, Gefahren der Schwangerschaft, Geschlechtskrankheiten und des Mangels, die eigene Sexualität auszudrücken, war für viele Frauen Abstinenz die einzig rationale Antwort auf das sexuelle Dilemma, in dem sie sich befanden (Showalter, 1977: 191). Zudem schadete die Propagierung freier Liebe anderen feministischen Zielen (Rubinstein: 33). Sicherlich ging es Sarah Grand nicht um mehr sexuelle Freizügigkeit. Ihr Hauptanliegen war die sexuelle Selbstbestimmung und der Schutz der Frau.

## 5. Schlussbetrachtung

„Eva Hermann plädiert für eine Rückbesinnung auf weibliche Eigenschaften wie Mitgefühl, Liebe, Empathie, um die Familie und damit die ganze Gesellschaft vor dem Aussterben zu bewahren.“

(Klappentext von Eva Hermanns *Das Eva Prinzip*)

Wie schon im Viktorianismus taucht auch im 21. Jahrhundert die Angst vor dem Aussterben der 'Rasse' wieder auf. Die Moral der Frau wird zum Garant für die Sicherung der gesamten Menschheit. Gerade im Kontext von Diskussionen über den demographischen Wandel wird vermehrt auf die 'Schuld' berufstätiger Frauen für den Geburtenrückgang hingewiesen. So zeigt sich immer wieder, dass trotz der weit verbreiteten Annahme, die Emanzipation der Frau sei im wesentlichen in den westlichen Kulturen 'erfolgreich' abgeschlossen und bedürfe keiner weiteren Maßnahmen, wie kontrovers auch heute noch die Gleichstellung der Frau diskutiert wird. Die Argumente der konservativen Seite ähneln dabei in erstaunlichem Maße denen vor über 100 Jahren. In ihrem Buch *Das Eva-Prinzip. Für eine neue Weiblichkeit* vertritt die Tagesschau Moderatorin Eva Hermann die Annahme, dass Frauen nur durch die Rolle der Mutter und Ehefrau wirkliche Erfüllung finden würden und der berufliche Erfolg letztlich immer nur ein Selbstbetrug sei.

In der Argumentation dieser Anti-Feministen hat sich im Vergleich zum 19. Jahrhundert wenig geändert. Die Frau würde sich im Beruf gegen ihre von der Natur vorgegebene Rolle stellen und das Glück, das sie nur in der Fürsorge für Ehemann und Kinder finden könne, ginge ihr verloren und sie würde 'vermännlicht' und frustriert. So schreibt Eva Hermann in dem Kapitel 'Die Vermännlichung der Frau', dass bei ihr als „alleinerziehende Mutter ... Stress, Überlebensängste und Existenzzweifel ... überhand“ nahmen und ihr die Haare büschelweise ausfallen seien, weshalb sie sich ärztlich untersuchen ließ: „Der Befund war eindeutig: Mein Hormonspiegel enthielt zu wenig Östrogene, also weibliche Hormone, dafür einen deutlichen Überschuss von Testosteron“ (Hermann: 77). Zugleich verliert Frau Hermann an Gewicht, was sie auch dem Östrogenspiegel zuschreibt, wodurch sie „schmäler und knabenhafter wirkte“ (Hermann: 77). Sie kommt zu dem Fazit: „Ganz eindeutig war ich auf dem besten Weg, mich zu 'vermännlichen', ausgelöst durch eine Überforderung“ (Hermann: 77). Während Gynäkologen des 19. Jahrhunderts davon ausgingen, dass eine zu große geistige Betätigung dazu führen könnte, dass bei Frauen der Uterus auf die Größe einer Erbse schrumpfe, geht Eva Hermann davon aus, dass eine durch Beruf und Familie gestresste Frau Haare und „weibliche Rundungen“ verliere. Interessanterweise kommt die Kritik an der weiblichen Emanzipation, wie schon bei Eliza Lynn Linton oder Mrs. Oliphant von seiten einer öffentlich bekannten 'Karrierefrau', die sich in ihrer Lebensgestaltung gerade nicht auf die häusliche Rolle beschränkt hat. Um ihre Überzeugungen zu bestärken, verweist Eva

Hermann auf die neuesten medizinischen Erkenntnisse, die die Unterschiede zwischen Mann und Frau bestätigen würden.

Auch ein Bestseller wie *Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken. Ganz natürliche Erklärungen für eigentlich unerklärliche Schwächen* von Barbara und Allan Pease stützt die immer beliebter werdende These, dass es bestimmte typisch männliche und typisch weibliche Eigenschaften gäbe, die uns schon bei der Geburt mitgegeben würden und denen wir nicht entfliehen könnten. Auch wenn es sich dabei häufig um harmlose Klischees, wie das Einkaufen von Schuhen oder das Lesen von Landkarten handelt, veranschaulichen sie ein traditionelles Verständnis der Geschlechterrollen. Für Barbara und Allan Pease beruhen alle Unterschiede, die das heutige Verhältnis zwischen Mann und Frau bestimmen, auf uralten Rollenverteilungen:

„Es war einmal vor langer, langer Zeit, da lebten Frauen und Männer noch glücklich zusammen und gingen in Harmonie ihrer Arbeit nach. Der Mann wagte sich Tag für Tag in eine feindliche und gefährliche Welt hinaus, wo er als Jäger sein Leben riskierte ... und zuhause verteidigte er sie gegen wilde Tiere und andere Feinde. ... Die Rolle der Frau war ebenfalls klar: Sie gebar den Nachwuchs, was entscheidend die evolutionsgeschichtliche Entwicklung und Ausbildung der Fähigkeiten bestimmte, die sie benötigte, um ihrer Rolle gerecht werden zu können. ... Es war ziemlich einfach: Er war der Beutejäger, sie die Nesthüterin“ (Pease: 37-38).

In dieser uralten Harmonie zwischen Mann und Frau sollen sich bestimmte Fähigkeiten ausgebildet haben, die uns noch heute auf die Rollen der „Beutejäger“ und „Nesthüter“ festlegen. Wie im 19. Jahrhundert spielen auch im 21. Jahrhundert die Medizin und Evolutionsdiskurse eine wichtige Rolle in der Festschreibung gesellschaftlicher Rollenverständnisse. Sowohl Hermann als auch das Ehepaar Pease berufen sich auf die neuesten Erkenntnisse der Hirn-, Hormon- oder Verhaltensforschung. Neben anderen medizinischen oder biologischen Forschungen hat gerade die Genwissenschaft dazu beigetragen, dass wir bestimmte persönliche Eigenschaften in zunehmendem Maße mit einer genetischen Veranlagung in Verbindung bringen. Damit wird eine bestimmte Rolle im Leben, egal ob Homosexualität, Fettsucht oder gar Kriminalität, als unvermeidbare Konsequenz eines bestimmten genetischen Codes gelesen. Dadurch tritt die soziale Komponente, die diese Lebensgeschichten prägen, oftmals in den Hintergrund und die genetische Determinierung dominiert die Erklärungsversuche.

Die Romane von Sarah Grand sind auch im 21. Jahrhundert hilfreich, wenn man nach den Faktoren sucht, die Frauen auf bestimmte Rollenverständnisse und Repräsentationen festlegen. Doch wie so viele andere New Woman-Autorinnen ist Sarah Grand heute leider gänzlich in Vergessenheit geraten. Dies unterstreicht, dass sich das Scheitern der 'New Woman' Heldinnen in den Romanen letztlich auch in der Realität fortsetzte, da man die

literarische Wertigkeit allein den Romanen über die 'New Woman' zusprach, die aus einer männlichen Feder stammten. Folglich fielen in der Festschreibung eines größtenteils männlichen Kanons die New Woman-Autorinnen heraus. Auch die Erfahrung der Krankheit und Depression vieler Protagonistinnen waren die bittere Wirklichkeit in dem Leben von Autorinnen wie Sarah Grand oder Olive Schreiner. Das Fehlschlagen sowie das Gefühl der Isolation und Entfremdung waren ein grundlegendes Merkmal der New Woman-Romane und Teil der Lebenserfahrung der Schriftstellerinnen. Die Romane sollten einen Beitrag leisten, dieses Schicksal für zukünftige Generationen zu wenden und den Weg für neue Vorstellungen von Weiblichkeit zu ebnen. Ob Literatur einen Beitrag in dem Kampf für bestimmte gesellschaftlich-politische Ziele leisten kann, soll hier offen bleiben. Aber sie sollte in jedem Fall gesellschaftliche Fragestellungen aufgreifen und etablierte Vorstellungen und Kategorien hinterfragen. Die Bewältigung dieser Aufgabe war ein wichtiger Bestandteil in den Romanen und Kurzgeschichten von Sarah Grand.

Autorinnen wie Sarah Grand waren Pionierinnen, die sich erstmalig in ihrer Literatur offen zu feministischen Themen äußerten und feministische Gedanken mit literarisch-ästhetischen Zielsetzungen zu verbinden suchten. Damit begannen sie ein Projekt, das später von Feministinnen wie Virginia Woolf aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. In der Beurteilung dieses frühen Feminismus ist zu berücksichtigen, dass viele Positionen noch sehr widersprüchlich waren und die Autorinnen teilweise traditionell-konservative Standpunkte einnahmen, um ihre Ziele zu erreichen und möglichst viele Menschen anzusprechen. Deshalb haben ihnen viele Feministinnen des 20. Jahrhunderts zu Unrecht ihren Wert als 'echte' Frauenrechtlerinnen abgesprochen. Doch der feministische Wert eines Romans wie *The Heavenly Twins* ist unbestritten und zeigt wie grundsätzlich sich Sarah Grand mit männlichen Strukturen in Gesellschaft, Kunst und Medizin auseinandergesetzt hat. Wie die Beispiele aus der heutigen pseudo-wissenschaftlichen 'Lebenshilfeliteratur' einer Eva Hermann oder des Ehepaares Pease zeigen, sind Grands Romane noch immer aktuell. Selbst wenn man Sarah Grands Literatur in ästhetischer Hinsicht als mittelmäßig einstuft, sollte man in der Beurteilung den Mut und die Offenheit honorieren, diese Ideen zu diskutieren. Die Weitsicht, mit der Sarah Grand die grundsätzlichen Probleme in den Geschlechterbeziehungen beschreibt, führt dazu, dass ihre Romane nicht nur Erkenntniswerte über eine bestimmte Zeit verdeutlichen, sondern darüber hinaus eine bleibende Aussagekraft besitzen.

## Abbildungsverzeichnis

**Abbildung 1:** ‘Bates FRIZETTA Keeps the Hair in Curl’; Quelle: Heilmann 2000 36.

**Abbildung 2:** ‘Donna Quixote’, Untertitel: “A world of disorderly notions picked out of books, crowded into his (her) imagination. – Don Quixote”, *Punch*, 28. April 1894, Vol. 106; Quelle: <http://www.clas.ufl.edu/users/snod/19thImages.html> (10.01.2007).

**Abbildung 3:** ‘The Woman Who Wouldn’t Do’, *Punch*, 30. März 1895, Vol. 108; Quelle: [www.clas.ufl.edu/users/snod/19thImages.html](http://www.clas.ufl.edu/users/snod/19thImages.html) (10.01.2007).

**Abbildung 4:** ‘Madame Sarah Grand’, Fotografie von H. S. Mendelssohn, aus dem Artikel von Jane T. Stoddart „Illustrated Interview: Sarah Grand“, *Woman at Home*, 3, 1895; Quelle: Heilmann, 2004: 20.

**Abbildung 5:** ‘Madame Sarah Grand’, Fotografie von H. S. Mendelssohn, aus dem Artikel von Jane T. Stoddart „Illustrated Interview: Sarah Grand“, *Woman at Home*, 3, 1895; Quelle: Heilmann, 2004: 22.

**Abbildung 6:** ‘Lady Lilith’ von Dante Gabriel Rossetti, 1868; Quelle: <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/works/beauties.asp> (10.01.2007).

**Abbildung 7:** ‘Untitled Film Still #13’ von Cindy Sherman, 1978; Quelle: <http://www.photoman.co.kr/photo/photographer/sherman-Still13.jpg> (10.01.2007).

**Abbildung 8:** ‘Untitled Film Still # 21’ von Cindy Sherman; Quelle: [http://www.employees.oneonta.edu/farberas/ARTH/Images/ARTH200/Women/Body/sherman\\_21.jpg](http://www.employees.oneonta.edu/farberas/ARTH/Images/ARTH200/Women/Body/sherman_21.jpg) (10.01.2007).

**Abbildung 9:** ‘The New Woman’, Untertitel: “‘You’re not leaving us, Jack! Tea will be here, directly!’ ‘Oh, I’m going for a cup of tea in the servants’ hall. I can’t get on without female society, you know!’”, *Punch*, 15. Juni 1895, Vol. 108; Quelle: <http://www.clas.ufl.edu/users/snod/19thImages.html> (10.01.2007).

**Abbildung 10:** ‘Sylvia Scarlet’, *Punch*, Vol. 108, 1895; Quelle: <http://www.clas.ufl.edu/users/snod/19thImages.html> (10.01.2007).

**Abbildung 11:** ‘Passionate Female Literary Types’, Untertitel: „Mrs. Blyth (newly married). ‘I wonder you never married, Miss Quilpson!’ *Miss Quilpson (Author of “Caliban Dethroned,” &c, &c)*. ‘What? I marry! I be a man’s plaything! No, thank you!’”, *Punch*, Vol. 106, 1894; Quelle: <http://www.clas.ufl.edu/users/snod/19thImages.html> (10.01.2007).



**Abbildung 12:** Anatomie-Vorlesung in Leiden zu Beginn des 17. Jahrhunderts; Kupferstich nach einer Zeichnung von Johannes Woudanus im Amsterdamer Rijksmuseum; Quelle: <http://www.aerzteblatt.de/v4/archiv/artikel.asp?id=32775> (10.01.2007).

**Abbildung 13:** Wachsmoell einer 'Anatomischen Venus', schwangere Frau mit einem Foetus; Modellierer und Werkstatt unbekannt, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Museu de la Medicina Barcelona, (InventarNr. 3,129); Quelle: <http://www.museudelamedicina.cat/img/p3129.jpg> (10.01.2007).

**Abbildung 14:** 'Our Decadents (Female)', Untertitel: „Tell me, Monsieur Dubosc. Of course you've read that shocking case 'Smith v. Smith, Brown, Jones, Robinson, and others'?' 'I confess I've Miss Vilkes. I am a lawyer, you know.' 'Well now, what do you think of it as a subject for dramatic treatment?' 'I – I – I do not know vat it may be as a subject for dramatic treatment, Mademoiselle. I – I – I find it very – a – a – embarrassant as a subject for conversation viz a young lady!'", *Punch*, Vol. 106, 1894; Quelle: <http://www.clas.ufl.edu/users/snod/19thImages.html> (10.01.2007).

## **Literaturverzeichnis**

### **Abkürzungen**

D – Dracula

BB – The Beth Book

HT – The Heavenly Twins

L – Lilith

PDG – The Picture of Dorian Gray

SAF – The Story of an African Farm

### **Primärliteratur**

#### **Romane und Monographien des 19. Jahrhunderts**

**Abbott, C. C.** (Hrsg.): *The Correspondence of Gerald Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, London: Oxford University Press, 1935.

**Acton, William:** *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Youth, in Adult Age, and in Advanced Life. Considered in Their Physiological, Social, and Psychological Relations*, London: John Churchill, 1857.

**Carpenter, Edward:** *My Days and Dreams being autobiographical notes*, London: Allen and Unwin, 1916.

**Corelli, Marie:** *The Sorrows of Satan*, London: Methuen, 1895.

**Devreux, Margret:** *The Ascent of Woman*, London: John Lane, 1896.

**Drysdale, George:** *The Elements of Social Science*, 1860, zitiert aus: Lyn Pykett: *The 'Improper' Feminine, The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, London (u. a.): Routledge, 2005.

- Egerton**, George: "A Keynote to Keynotes", aus: *Ten Contemporaries*, John Gawsworth (Hrsg.), London, 1932, zitiert aus: Elaine Showalter: *A Literature of their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1977.
- Ellis**, Henry Havelock: *Man and Woman: A Study of Human Secondary Sexual Character*, London: Walter Scott, 1894, zitiert aus: *The Victorian Age. An anthology of sources and documents*, Josephine M. Guy (Hrsg.), London (u. a.): Routledge, 1998, S. 487-494.
- Finch**, Anne: *The Poems of Anne Countess of Winchester*, Myra Reynolds (Hrsg.), Chicago: University of Chicago Press, 1903.
- Geddes**, Patrick and J. Arthur Thomson: *The Evolution of Sex*, 1889, zitiert aus: David Rubinstein: *Before the Suffragettes. Women's Emancipation in the 1890's*, Brighton: The Harvester Press, 1986.
- Grand**, Sarah: *The Heavenly Twins*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992.
- : *The Beth Book*, New York: Dial, 1980.
- : "The Undefinable. A Fantasia", zitiert aus: *The Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin de Siècle*, Elaine Showalter (Hrsg.), London: Virago Press, 1993, S. 262-287.
- Harper**, Charles G.: *Revolted Women: Past, Present and to Come*, London: Elkin Matthews, 1894, zitiert aus: Sally Ledger: "The New Woman and the crisis of Victorianism", in: *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Sally Ledger and Scott McCracken (Hrsg.), Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 22-44.
- James**, Henry: *The Bostonians*, London: The Bodley Head, 1967.
- MacDonald**, George: *Lilith*, London: Chatto and Windus, 1895, zitiert aus: Alexandra Warwick: "Vampires and the empire: fears and fictions of the 1890s", in: *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Sally Ledger und Scott McCracken (Hrsg.), Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 202-220.

- Marholm Hansson**, Laura: *Studies in the Psychology of Woman*, Chicago und New York: Herbert S. Stone, 1899, zitiert aus: Sally Ledger: "The New Woman and the crisis of Victorianism", in: *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Sally Ledger and Scott McCracken (Hrsg.), Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 22-44.
- Mill**, John Stuart: *The Subjection of Women*, London: Longmans, Green, Reader and Dyer, 1869, zitiert aus: *The Victorian Age. An anthology of sources and documents*, Josephine M. Guy (Hrsg.), London (u. a.): Routledge, 1998, S. 520-534.
- Milne**, J. D.: *Industrial and Social Position of Women in the Middle and Lower Ranks*, London: Chapman and Hall, 1857, aus: Julia Swindells: *Victorian Writing and Working Women. The Other Side of Silence*, Oxford: Polity Press, 1985.
- Rossetti**, Dante Gabriel: "The House of Life: A Sonnet-Sequence", zitiert aus: *The Broadview Anthology of Victorian Poetry and Poetic Theory*, Thomas J. Collins und Vivienne J. Rundle (Hrsg.), Toronto: Broadview Press, 2000.
- Ruskin**, John: *Sesame and Lilies*, London: Smith, Elder and Co., 1865, zitiert aus: *The Victorian Age. An anthology of sources and documents*, Josephine M. Guy (Hrsg.), London (u. a.): Routledge, 1998, S. 505-519.
- Schreiner**, Olive: *The Story of an African Farm*, Oxford: Oxford University Press 1998.
- : *From Man to Man or perhaps only ...*, Paul Foot (Hrsg.), London: Virago Press, 1985.
- Stoker**, Bram: *Dracula*, Ware: Wordsworth Classics, 2000.
- Wilde**, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Woolf**, Virginia: *A Room of One's Own*, zitiert aus: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Vincent B. Leitch (u. a.) (Hrsg.), New York und London: W. W. Norton and Company, 2001, S. 1021-1229.

**Zola**, Emile: *The Experimental Novel*, zitiert aus: *The Modern Tradition*, Richard Ellmann und Charles Fiedelson (Hrsg.), New York: Oxford University Press, 1965.

### **Artikel und Essays des 19. Jahrhunderts**

**Allen**, Grant: "Plain Words on the Woman Question", *Fortnightly Review*, Vol. 46 (Oktober 1889), S. 448-458, zitiert aus: *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*, Carolyn Christensen Nelson (Hrsg.), Ontario (u. a.): Broadview Press, 2001, S. 210-220.

**Anonym**: "The Apple and the Ego", *Westminster Review* 131 (1889), S. 374-382, zitiert aus: Ann Ardis: *New Women, New Novels. Feminsim and Early Modernism*, New Brunswick und London: Rutgers University Press, 1990.

**Barry**, W. F.: "The Strike of a Sex", *Quarterly Review* 179 (Juli und Oktober 1894), S. 289-318, zitiert aus: Talia Schaffer: "'Nothing but Foolscape and Ink': Inventing the New Woman", in: *The New Woman in Fiction and Fact. Fin-de-Siècle Feminism*, Angelique Richardson and Chris Willis (Hrsg.), Houndsmill (u. a.): Palgrave MacMillan, 2002, S. 39-52.

**Collins**, Willkie: *Household Words*, Vol. 14 (Dezember 1865), zitiert aus: Patricia Stubbs: *Women and Fiction. Feminism and the Novel 1880-1920*, London: Methuen, 1981.

**Eastwood**, Mrs.: "The New Woman in Fiction and in Fact", *The Humanitarian* 5, (1894), S. 375-379, zitiert aus: Ann Ardis: *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*, New Brunswick und London: Rutgers University Press, 1990.

**Egerton**, George: "How to Court an Advanced Woman", *The Idler*, (1894), S. 194-196, zitiert aus: Salle Ledger: *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester (u.a.): Manchester University Press, 1997.

**Grand**, Sarah: "The New Aspect of the Woman Question", *North American Review* 158 (März 1894), S. 270-276, zitiert aus: *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama*

*of the 1890s*, Carolyn Christensen Nelson (Hrsg.), Ontario (u. a.): Broadview Press, 2001, S. 141-146.

----: "The Man of the Moment", *North American Review* 158 (Mai 1894), S. 620-625, zitiert aus: *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*, Carolyn Christensen Nelson (Hrsg.), Ontario (u. a.): Broadview Press, 2001, S. 146-152.

----: "Should Married Women Follow Professions?", *Young Woman* 7 (April 1899), S. 257-59, zitiert aus: Carolyn Christensen Nelson: *British Women Fiction Writers of the 1890s*, New York: Twayne Publishers, 1996.

**Harrison**, Frederick: "The Emancipation of Women", *Fortnightly Review*, Vol. 50 (Oktober 1891), zitiert aus: Patricia Stubbs: *Women and Fiction. Feminism and the Novel 1880-1920*, London: Methuen, 1981.

**Lombroso**, Cesare: "The Physical Insensibility of Woman", *Fortnightly Review*, Vol. 51 (März 1892), S. 354-357, zitiert aus: *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*, Carolyn Christensen Nelson (Hrsg.), Ontario (u. a.): Broadview Press, 2001, S. 254-257.

**Lynn Linton**, Eliza: "The Partisans of the Wild Woman", *Nineteenth Century*, Vol. 31 (1892), zitiert aus: Sally Ledger: "The New Woman and the crisis of Victorianism", in: *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Sally Ledger and Scott McCracken (Hrsg.), Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 22-44.

----: "The Wild Women as Politicians", *Nineteenth Century*, Vol. 30 (Juli 1891), zitiert aus: Patricia Stubbs: *Women and Fiction. Feminism and the Novel 1880-1920*, London: Methuen, 1981.

**Maudsley**, Henry: "Sex in Mind and Education", *Fortnightly Review*, Vol. 21 (1874), S. 466-483, zitiert aus: Lyn Pykett: *The 'Improper' Feminine. The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, London und New York: Routledge, 1992.

- Morgan-Dockrell, C.:** "Is the New Woman a Myth?", *The Humanitarian*, Vol. 8, (Januar-Juni 1896), zitiert aus: *The New Woman. Women's Voices 1880-1918*, Juliet Gardner (Hrsg.), London: Collins and Brown, 1993, S. 16-19.
- Oliphant, Margaret:** "The Anti-Marriage League," *Blackwood's Edinburgh Magazine* (Januar 1896), S. 136-37, zitiert aus: Ann Ardis: *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990.
- Ouida:** "The New Woman", *North American Review* 158 (Mai 1894), S. 610-619, zitiert aus: *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*, Carolyn Christensen Nelson (Hrsg.), Ontario (u. a.): Broadview Press, 2001, S. 153-160.
- Tooley, Sarah A.:** "The Woman's Question. An Interview with Madame Sarah Grand", *The Humanitarian* 8.3 (März 1896), S. 161-169, zitiert aus: *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*, Carolyn Christensen Nelson (Hrsg.), Ontario (u. a.): Broadview Press, 2001, S. 160-167.
- Robins, Elizabeth:** "To the Women Writers' Suffrage League", 4. Mai 1909, Rede im Waldorf Hotel, Way Stations: Hodder and Stoughton, 1913, zitiert aus: Ann Heilmann: *New Woman Strategies. Sarah Grand, Olive Schreiner, Mona Caird*, Manchester (u. a.): University Press, 2004.
- Stead, W. T.:** "The Novel of the Modern Woman", *Review of Reviews*, Vol. 10 (1894), S. 64-75, zitiert aus: Ann Heilmann: *New Woman Fiction: Woman Writing and First Wave-Feminism*, New York: St. Martin's Press, 2000.
- Stutfield, Hugh E. M.:** "Tommyrotics", *Blackwood's Edinburgh Magazine* 157 (Juni 1895), S. 833-45, zitiert aus: *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*, Carolyn Christensen Nelson (Hrsg.), Ontario (u.a): Broadview Press, 2001, S. 234-243.
- : "The Psychology of Feminism", *Blackwood's Edinburgh Magazine* 161 (Januar 1897), S. 104-117, aus: *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*, Carolyn Christensen Nelson (Hrsg.), Ontario (u. a.): Broadview Press, 2001, S. 243-253.

### **Quellensammlungen**

**Christensen Nelson**, Carolyn (Hrsg.): *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*, Ontario (u. a.): Broadview Press, 2001.

**Gardiner**, Juliet (Hrsg.): *The New Woman. Women's Voices 1880-1918*, London: Collins and Brown, 1993.

**Guy**, Josephine M. (Hrsg.): *The Victorian Age. An anthology of sources and documents*, London (u. a.): Routledge, 1998.

**Leitch**, Vincent B. (u. a.) (Hrsg.): *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York und London: W. W. Norton and Company, 2001.

**Showalter**, Elaine (Hrsg.): *Daughters of Deceit. Women Writers of the Fin de Siècle*, London: Virago Press, 1993.

### **Sekundärliteratur**

**Ardis**, Ann: *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990.

**Auerbach**, Nina: *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge (MA) und London: Harvard University Press, 1982.

**Beauvoir**, Simone de: *The Second Sex*, zitiert aus: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Vincent B. Leitch (u. a.) (Hrsg.), New York und London: W. W. Norton and Company, 2001, S. 1406-1414.

**Beetham**, Margaret: *A Magazine of her Own: Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*, London (u. a.): Routledge, 1996.

**Bjørhovde**, Gerd: *Rebellious Structures. Women Writers and the Crisis of the Novel*, Oslo: Norwegian University Press, 1987.



- Bonnell**, Marilyn: "Sarah Grand and the Critical Establishment: Art for [Wo]man's Sake", in: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 14, No. 1 (Spring, 1995), S. 123-148.
- : "The Legacy of Grand's *The Heavenly Twins*: A Review Essay", in: *English Literature in Transition 1880-1920*, Vol. 36, No. 1 (1993), S. 467-478.
- Christensen Nelson**, Carolyn: *British Women Fiction Writers of the 1890s*, New York: Twayne Publishers, 1996.
- Cixous**, Hélène und Catherine Clément: *The Newly Born Woman*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Colby**, Vineta: *The Singular Anomaly. Women Novelists of the Nineteenth Century*, New York: New York University Press, 1970.
- Cunningham**, A. R.: "The 'New Woman Fiction' of the 1890s", in: *Victorian Studies*, Vol. 18, No. 2 (Dez. 1973), S. 177-186.
- Cunningham**, Gail: "'He-Notes': Reconstructing Masculinity", in: *The New Woman in Fiction and Fact. Fin-de-Siècle Feminism*, Angelique Richardson und Chris Willis (Hrsg.), Houndsmill (u. a.): Palgrave MacMillan, 2002, S. 94-106.
- Dowling**, Linda: "The Decadent and the New Woman in the 1890s", in: *Nineteenth Century Fiction*, Vol. 33, No. 4 (März 1979), S. 434-453.
- Felski**, Rita: *The Gender of Modernity*, Cambridge (MA) und London: Harvard University Press, 1995.
- Fetterley**, Judith: *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Flint**, Kate: *The Woman Reader: 1837-1914*, Oxford: Clarendon Press, 2002.
- Foucault**, Michel: *The History of Sexuality*, Vol. 1, Harmondsworth: Penguin, 1990.

- Gilbert**, Sandra M. und Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Gribble**, Jennifer: *The Lady of Shallot in the Victorian Novel*, London (u. a.): Macmillan, 1983.
- Heilmann**, Ann and Margaret Beetham: "Introduction", in: *New Woman Hybridities. Femininity, feminism and international consumer culture, 1880-1930*, London (u. a.): Routledge, 2004, S.1-14.
- : *New Woman Strategies. Sarah Grand, Olive Schreiner, Mona Caird*, Manchester (u. a.): Manchester University Press, 2004.
- : "Narrating Hysterics: Fin-de-Siècle Medical Discourse and Sarah Grand's *The Heavenly Twins* (1893)", in: *The New Woman in Fiction and Fact. Fin-de-Siècle Feminism*, Angelique Richardson und Chris Willis (Hrsg.), Houndsmill (u. a.): Palgrave MacMillan, 2002, S. 123-135.
- : *New Woman Fiction. Women Writing and First-Wave Feminism*, New York: St. Martin's Press, 2000.
- Hermann**, Eva: *Das Eva Prinzip. Für eine neue Weiblichkeit*, München (u. a.): Pendo Verlag, 2006.
- Jordanova**, Ludmilla: *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Century*, London: Harvester Press, 1989.
- Kersley**, Gillian: *Darling Madame. Sarah Grand and Devoted Friend*, London: Virago Press, 1983.
- Köhler**, Angelika: *Ambivalent Desires. The New Woman between Social Modernization and Modern Writing*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004.

- Kucich, John:** *The Power of Lies: Transgression in Victorian Fiction*, Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Lorrah, Jean:** "Dracula meets the New Woman", in: *The Blood is the Life: Vampires in Literature*, Leonard G. Heldreth und Mary Pharr (Hrsg.), Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1999.
- Ledger, Sally:** *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester (u.a.): Manchester University Press, 1997.
- : "The New Woman and the crisis of Victorianism", in: *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Sally Ledger and Scott McCracken (Hrsg.), Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 22-44.
- Mangum, Teresa:** *Married, Middlebrow, and Militant. Sarah Grand and the New Woman Novel*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.
- : "Style Wars of the 1890s: The New Woman and the Decadent", in: *Transforming Genres. New Approaches to British Fiction of the 1890s*, Nikki Lee Manos and Meri-Jane Rochelson (Hrsg.), New York: St. Martin's Press, 1994, S.47-66.
- Mikel Brown, Lyn und Carol Gilligan:** *Meeting at the Crossroads: Women's Psychology and Girls' Development*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1992.
- Pease, Barbara und Allan:** *Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken. Ganz natürliche Erklärungen für eigentlich unerklärliche Schwächen*, Berlin: Ullstein, 2006.
- Peterson, Carla L.:** *The Determined Reader: Gender and Culture in the Novel from Napoleon to Victoria*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1987.
- Pykett, Lyn:** *The 'Improper Feminine': The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, London (u. a.): Routledge, 2005.

- Richardson**, Angelique und Chris Willis: "Introduction", in: *The New Woman in Fiction and Fact. Fin-de-Siècle Feminism*, Houndsmill (u. a.): Palgrave MacMillan, 2002, S. 1-38.
- Rubinstein**, David: *Before the Suffragettes. Women's Emancipation in the 1890's*, Brighton: The Harvester Press, 1986.
- Said**, Edward W.: *Beginnings: Intention and Method*, New York: Basic Books, 1975.
- Schaffer**, Talia: "'Nothing But Foolscape and Ink': Inventing the New Woman", in: *The New Woman in Fiction and Fact. Fin-de-Siècle Feminism*, Angelique Richardson and Chris Willis (Hrsg.), Houndsmill (u. a.): Palgrave MacMillan, 2002, S. 39-52.
- Schaps**, Regina: *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt und New York: Campus Verlag, 1992.
- Senft**, Carol A.: "Introduction", in: Sarah Grand: *The Heavenly Twins*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, S. vii-xxxvii.
- Showalter**, Elaine: "fin de siècle", in: *The Cambridge Guide to Women's Writing in English*, Lorna Sage (Hrsg.), Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 243-244.
- : *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin de Siècle*, London: Virago Press, 1993, S. vii-xxi.
- : *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London: Bloomsbury, 1990.
- : *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1977.
- Smith-Rosenberg**, Carroll: "The Hysterical Woman: Sex Roles and Role Conflict in Nineteenth-Century America", in: *Social Research* 39, 1972, S. 652-678.
- Stewart**, Grace: *The New Mythos: The Novel of the Artist Heroine 1877-1977*, Montreal: Eden, 1979.

**Stubbs**, Patricia: *Women and Fiction. Feminism and the Novel 1880-1920*, London: Methuen, 1981.

**Swindells**, Julia: *Victorian Writing and Working Women. The Other Side of Silence*, Oxford: Polity Press, 1985.

**Warwick**, Alexandra: "Vampires and the empire: fears and fictions of the 1890s", in: *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Sally Ledger und Scott McCracken (Hrsg.), Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 202-220.

**Willis**, Chris: "'Heaven defend me from political or highly educated women!': Packaging the New Woman for Mass Consumption", in: *The New Woman in Fiction and Fact. Fin-de-Siècle Feminism*, Angelique Richardson und Chris Willis (Hrsg.), Houndsmill (u. a.): Palgrave MacMillan, 2002, S. 53-65.

## Lebenslauf

### Persönliche Daten

---

Name	Sabine Pries, geb. Blank
Geburtsdatum und -ort	13.11.1979 in Köln
Familienstand	verheiratet
Eltern	Vater: Klaus-Peter Blank, geb. am 28.08.1947 in Gera, Richter am Oberlandesgericht Köln Mutter: Charlotte Ziskoven, geb. am 14.01.1952 in Bonn, Lehrerin an der integrativen Gesamtschule Holweide/Köln
Geschwister	Bruder: Georg Blank, geb. am 7.12.1977 in Köln, Staatsanwalt
Ehemann	Thorsten Wilhelm Pries, geb. am 12.02.1976 in Berlin, Rechtsanwalt

### Schul Ausbildung

---

08/1986 – 06/1990	Grundschule Stenzelbergstrasse, Köln
08/1990 – 06/1999	Hildegard-von-Bingen Gymnasium, Köln Allgemeines Abitur mit den Leistungskursen Englisch und Französisch und den Abiturfächern Geschichte und Mathematik, Note 2,1

### Auslandsaufenthalte

---

08/1997 – 06/1998	Schulaustauschjahr in den USA an der York Country Day School in York, Pennsylvania
07/1999 – 09/1999	Französischer Sprachkurs in Montréal, Kanada
09/2003 – 04/2004	Erasmus-Stipendium an der University of Aberdeen, Schottland

## Studium

---

10/1999 – 06/2000	Studium der Rechtswissenschaften mit einer fachspezifischen Fremdsprachenausbildung (FFA) in Englisch an der Universität Trier
10/1999 – 04/2002	Magisterstudium mit dem Hauptfach Englische Philologie und den Nebenfächern Philosophie und Germanistik an der Universität zu Köln
04/2002 – 09/2003	Wechsel des Nebenfaches Philosophie zu dem Nebenfach Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität zu Köln
04/2004	Magisterstudium mit den Hauptfächern Anglistik und Mittlere und Neuere Geschichte an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt
10/2005 – 2/2006	Studium der Kulturwissenschaften an der Fernuniversität Hagen

## Praktika und Berufserfahrung

---

02/1997 – 03/1997	Schulpraktikum an der Sonderschule für geistig Behinderte am Sandberg/Köln
01/2002 – 09/2003	Tätigkeit als studentische Hilfskraft bei der TÜV-Verlag GmbH mit den Aufgabengebieten Bearbeitung und Aktualisierung von Texten, Korrekturlesen von Manuskripten u. a.
01/2006 – 06/2006	Praktikum im Historischen Museum Frankfurt am Main im Fotoarchiv und Mitarbeit bei der Vorbereitung der Ausstellung „Ella Bergmann-Michel. Fotografien, Filme, Freundinnen“, u. a. Übersetzung der Ausstellungstexte in die englische Sprache
05/2006 – 07/2006	Leitung von Führungen durch die Ausstellung „Ella Bergmann-Michel. Fotografien, Filme, Freundinnen“ im Historischen Museum Frankfurt am Main

## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angaben der Quellen kenntlich gemacht wurden.

---

Frankfurt, den 27.01.1007